

*a cura di*  
STEFANIE KNAUSS  
DAVIDE ZORDAN

# LA PROMESSA IMMAGINATA

PROPOSTE  
PER UNA TEOLOGIA ESTETICA  
FONDAMENTALE

27

EDB



Scienze religiose. Nuova serie

27





a cura di  
**STEFANIE KNAUSS**  
**DAVIDE ZORDAN**

# **La promessa immaginata**

**Proposte  
per una teologia estetica fondamentale**



**EDIZIONI DEHONIANE BOLOGNA**

*FBK - Centro per le Scienze Religiose*

Sede: Via S. Croce, 77 – 38122 Trento  
e-mail: segretisr@fbk.eu

*Direttore*

Antonio Autiero

## La PROMESSA

immaginata : proposte per una teologia estetica fondamentale / a cura di Stefanie Knauss. Davide Zordan. - Bologna : EDB, 2011. - 400 p. : ill. ; 21 cm. - (Scienze religiose. Nuova serie ; 27)

Nell'occh.: Fondazione Bruno Kessler. Scienze Religiose

ISBN 978-88-10-41525-2

1. Teologia e estetica 2. Arte e cristianesimo 3. Teologia fondamentale  
I. Knauss, Stefanie II. Zordan, Davide

230. (DDC 22.ed.)

Composizione e impaginazione: FBK - Editoria

Scheda bibliografica: FBK - Biblioteca

© 2011 Centro editoriale dehoniano  
via Nosadella, 6 – 40123 Bologna  
[www.dehoniane.it](http://www.dehoniane.it)  
EDB®

ISBN 978-88-10-41525-2

*Stampa:* Tipografia Giammarioli, Frascati (RM) 2011

# Indice

|                                                                              |   |
|------------------------------------------------------------------------------|---|
| <b>Introduzione</b> , di <i>Stefanie Knauss</i> e <i>Davide Zordan</i> ..... | 7 |
|------------------------------------------------------------------------------|---|

## Parte prima: Aperture

|                                                                                                                |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Religione nel «cultural turn»: prolegomeni a un'estetica teologica per l'oggi, di <i>Gerhard Larcher</i> ..... | 17 |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

|                                                                                     |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Logiche dell'estetico: ritrattazioni teologiche, di <i>Pierangelo Sequeri</i> ..... | 37 |
|-------------------------------------------------------------------------------------|----|

|                                                                                                                        |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| L'estetico e l'idea cristiana di Dio. Attrazioni e disaffezioni di un rapporto inquieto, di <i>Marcello Neri</i> ..... | 53 |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

## Parte seconda: Sensi

|                                                                     |    |
|---------------------------------------------------------------------|----|
| L'estetica della soggettività, di <i>Alexander D. Ornella</i> ..... | 73 |
|---------------------------------------------------------------------|----|

|                                                                                                                                            |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| La soggettività, la persona e l'arte moderna. Riflessioni teologiche su Jacques Maritain e Charles Taylor, di <i>William Dyrness</i> ..... | 91 |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

|                                                                                                                                                                  |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Il sentimento. Il teologico cristologico come verità dell'estetico alla luce della riflessione di F. Schleiermacher e R. Otto, di <i>Raffaele Maiolini</i> ..... | 107 |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

|                                                                     |     |
|---------------------------------------------------------------------|-----|
| «Aisthesis»: i sensi e la teologia, di <i>Stefanie Knauss</i> ..... | 145 |
|---------------------------------------------------------------------|-----|

|                                                                                                           |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Il corpo di Dio: implicazioni estetiche della rivelazione cristiana di Dio, di <i>Pierluigi Lia</i> ..... | 175 |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

|                                                                                                                |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Sensi spirituali e anime di materia: del come la sapienza ci dice qualcosa di sé, di <i>Stella Morra</i> ..... | 195 |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

### Parte terza: Sguardi

|                                                                                                                                                                       |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Immagine di culto – scrittura – corpo – arte. Riflessioni per una teoria elementare dei media nel monoteismo, di <i>Eckhard Nordhofen</i> .....                       | 219 |
| Lo spazio tra immagine e parola: il viaggio dalla «Deposizione» di Rogier van der Weyden a «Sliding Time» di Walter Verdin, di <i>Diane Apostolos-Cappadona</i> ..... | 239 |
| Vedere l'invisibile, sentire il visibile. Interiorità e apprezzamento estetico in Kandinsky, riletto da Michel Henry, di <i>Davide Zordan</i> .....                   | 259 |
| Il mago come teologo: le 'Costellazioni' di Juan Miró, di <i>Charles Pickstone</i> .....                                                                              | 279 |
| Vedere la luce: la contemplazione e le opere di James Turrell, di <i>Jeffrey L. Kosky</i> .....                                                                       | 295 |

### Parte quarta: Pratiche

|                                                                                                                                                                 |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Arte, congenialità, contemplazione. Sulla possibilità di una relazione fra estetica e rivelazione a partire da Luigi Pareyson, di <i>Andrea De Santis</i> ..... | 315 |
| Calvino e Ricœur. Da un'estetica del segno a un'estetica del senso, di <i>Jérôme Cottin</i> .....                                                               | 331 |
| Arte sacra, autonomia e servizio. Cinquant'anni dopo la «Sacrosanctum concilium» del Vaticano II, di <i>François Bæspflug</i> .....                             | 351 |
| Senso teologico della liturgia e riscoperta dell'estetica rituale. Considerazioni sul Movimento liturgico del XX secolo, di <i>Andrea Grillo</i> .....          | 367 |
| Teo-drammatica come prassi di liberazione, di <i>Roberto S. Goizueta</i> .....                                                                                  | 385 |

## Introduzione

di *Stefanie Knauss* e *Davide Zordan*

Non si può dire che la teologia più recente abbia disertato le regioni dell'estetico e dell'artistico. Le ha anzi frequentate di buon grado, sebbene con una comprensione non sempre lucida né agevole delle tensioni e dei linguaggi qui operanti. Le va riconosciuto uno sforzo di interpretazione, diligente se non proprio generoso, e una volontà di ritessere i legami ormai sfilacciati con i protagonisti e le protagoniste del mondo dell'arte. Che tale sforzo e tale volontà siano talvolta ancora segnati, più o meno celatamente, dall'antica ambizione della tutela ecclesiastica non stupisce chi ha qualche consuetudine con la storia dell'arte e il ruolo che vi hanno giocato le istituzioni religiose, né merita repliche troppo incalzanti. Per contro è indubbio che alcuni risultati significativi siano stati raggiunti. Essi sono rinvenibili non solo spigolando tra la messe di pubblicazioni teologiche sul tema, ma anche esaminando le varie modalità e proposte dell'attività accademica – corsi, seminari, stage, giornate di studio.

Anche quando i risultati sono incoraggianti, tuttavia, permane molta incertezza circa la pertinenza e la collocazione teologiche di tali ricerche. In fondo, a meno di contentarsi di celebrare i fasti di un passato sontuoso, perché la teologia dovrebbe ancora interessarsi a un'arte che ha voltato le spalle senza troppe cerimonie al religioso, o che, peggio ancora, vi fa riferimento soltanto per impossessarsi del suo ricco serbatoio di simboli, disponibili a essere liberamente reinterpretati, quando non rovesciati o sveltiti? Quale delle discipline teologiche potrebbe trarre giovamento dal frequentare un'arte investita in una maniera spesso quasi militante nei processi di decostruzione del senso?

L'idea da cui nasce questo libro, condivisa da coloro che vi hanno scritto, è che questa disciplina non debba essere inventata; che essa esista, e sia la teologia fondamentale. Ricorrendo alla categoricità di una formula, potremmo dire: una teologia

fondamentale che non sia un mero aggiornamento delle istanze dell'apologetica – confinato entro i limiti di un progetto sistematico esso stesso determinato dal dogma che dovrebbe servire a interpretare – implica una estetica. Estetica si deve intendere qui nella duplice accezione di una teoria dell'arte e di una teoria del sentire, giacché esse si illuminano nella loro reciprocità: l'ermeneutica dell'arte, non come 'teoria delle opere d'arte' ma come rilevamento della loro presenza sensibile, frutto di un gesto di produzione (la 'creazione') e disponibile ad essere incontrata (la 'fruizione'), è una via d'accesso privilegiata alla struttura e ai modi del sentire umano.

Ora, proprio nei confronti del sentire, la teologia fondamentale si trova largamente in debito. Assente dalle sintesi elaborate fino a un'epoca ancora recente, la dimensione affettiva o patica della soggettività vi è entrata malgrado la riluttanza di chi non ha potuto che aprirle una porta, o uno spioncino, e vi si è installata precariamente, in assenza di un vocabolario in grado di nominare con precisione quelle 'forze' della sfera del sentire che agiscono in ciascuna delle scelte religiose dell'essere umano. Certo una tale opera di nomina non compete alla sola teologia, ma anche la stessa filosofia avanza in modo stentato su questo terreno. Nelle difficoltà diffuse e riconosciute, è forse proprio l'estetico artistico che può offrire qualche criterio attendibile per una rinnovata fenomenologia del sentire, dell'impressione interna che muove il soggetto a tutte le forme di apprezzamento e di affidamento.

Se si è dunque disposti a riconoscere che la sostanza teologica della rivelazione e la forma antropologica della fede non si possono analizzare con gli strumenti di una logica insensibile e incorporea, ma devono essere vagliate e inverate alla luce dei processi del sentire umano, l'interesse della teologia nei confronti dell'arte, delle dinamiche della sua produzione e fruizione, non può essere occasionale né lasciato alle inclinazioni dei singoli teologi e teologhe. Tale interesse è fondamentale per la teologia. O, se si vuole, la teologia non può essere 'fondamentale' prescindendo da esso.

Il titolo che abbiamo adottato gioca sull'euristica teologica del termine 'promessa'. «Che cosa ci è stato promesso?»: sant'Agostino si poneva già la questione in modo diretto nel suo *Commento alla Prima lettera di Giovanni* (IV,6), e nel rispondere con le parole dell'apostolo (1 Gv 3,2: «Saremo simili a lui, perché lo vedremo

come egli è»), aggiungeva questo straordinario commento/invito: «La lingua non è riuscita ad esprimersi meglio, ma il resto immaginatelo con la mente (*cetera corde cogitentur*)». Celando a fatica il senso di frustrazione che il testo sacro lascia nel momento stesso in cui si 'rivela', Agostino afferma senza mezzi termini che il senso delle promesse divine deve essere 'immaginato' per acquistare spessore e così corrispondere al nostro desiderio. Ciò che è stato rivelato una volta per tutte deve essere sempre nuovamente immaginato per poter essere creduto, e cioè perché io possa rendere ragione anzitutto a me stesso di un contenuto di verità che mi attrae e mi avvince.

La 'promessa' chiede dunque di essere 'immaginata', con la mente e non solo. Lo spazio dell'arte si offre qui come spazio sensibile di un incontro in grado di attivare per l'essere umano quei contenuti di immaginazione che nutrono la speranza in ogni sua forma, anche quella religiosa. Non si tratta dunque di misurare il 'contenuto' religioso di immagini, oggetti o fatti artistici, ma di porre in risalto la relazione tra questi (indipendentemente da ciò che possiamo o meno considerare il loro 'contenuto') e la disponibilità/sollecitudine del soggetto a coltivare la propria speranza con immagini di una realizzazione possibile.

Ciò che le riflessioni qui svolte presuppongono non è perciò una qualche forma di ontologia dell'arte, quanto piuttosto una ermeneutica della coscienza religiosa e credente che ne valorizzi la dimensione anticipatrice e proiettiva di senso, cogliendola non in astratto ma nell'esperienza esistenziale, concreta e personalmente vissuta, della produzione e della fruizione artistiche. L'artistico infatti non è solo quell'ambito in cui ci si offrono molteplici opportunità per elaborare e vagliare in modo pratico-sensibile le nostre interpretazioni di noi stessi, della vita e del mondo. È soprattutto l'ambito in cui possiamo comprendere il modo in cui queste interpretazioni sorgono e vengono affettivamente elaborate in relazione alle intime attese cui ciascuno decide di prestar attenzione, o fede. Quando un dipinto ci emoziona, quando un poema ci commuove, è perché la loro 'forma bella', qualunque essa sia, ci si manifesta come l'indizio, o la conferma, di una intuizione di verità che ci abita, e che per un istante ci pare abbagliante. Il merito è da ascrivere alla 'forma bella', senza dubbio – ed è per questo che abbiamo bisogno degli artisti e delle artiste. Ma l'esperienza di quell'emozione, la sua intima risonanza, dicono

qualcosa di decisivo circa il modo in cui si dà per noi l'incontro con una ipotesi di significato e la sua accoglienza, in grado di orientare la nostra esistenza e la nostra prassi.

Quanto detto finora si riflette nell'organizzazione del volume in quattro sezioni, muovendo da riflessioni più generali e teoretiche alla concretezza dell'esperienza dell'arte e al modo in cui essa interviene nelle pratiche della vita ecclesiale, sostenendo il nostro bisogno di 'immaginare la promessa'.

Nella prima parte, intitolata *APERTURE*, tre autori tracciano le linee fondamentali e i concetti di base di una teologia estetica fondamentale. *Gerhard Larcher* propone, sullo sfondo di un'attenta diagnosi dell'odierna situazione culturale e sociale, un modello per comprendere la strumentalità dell'arte nella riconfigurazione della testimonianza della rivelazione, sulla base della tradizione e in ascolto delle domande contemporanee. *Pierangelo Sequeri* muove dall'urgenza di restituire sensibilità al pensiero della trascendenza assimilando e superando al tempo stesso la moderna tradizione filosofica – e segnatamente la proposta romantica. Ai suoi occhi occorre essere avveduti di quanto il percorso sia irto di ostacoli: bisogna guardarsi infatti sia dal formalismo categoriale che dall'indeterminatezza etica dell'estetico. Anche *Marcello Neri* si pone in un atteggiamento cauto di fronte alla complessità del tema. La sua proposta parte da una rilettura critica della relazione ambivalente tra arte e teologia. Per poter veramente sviluppare la forza della loro sinergia esse hanno bisogno di uno spazio terzo che neutralizzi le loro reciproche pretese di egemonia. L'autore ritiene che si possano tracciare le coordinate di un tale spazio di libertà partendo da due figure fondamentali di una fede aperta all'estetico: l'incarnazione e l'eucaristia.

La seconda parte, *SENSI*, pone al centro della riflessione la soggettività credente. Una teologia estetica fondamentale è chiamata a guardare al soggetto della fede quale soggetto di esperienza estetica, la cui ricerca e accoglimento di un senso per l'esistere non possono essere separati dalla sensibilità e sensorialità. In quest'ottica, *Alexander D. Ornella* propone una visione della soggettività dell'essere umano sviluppata in stretta relazione con l'esperienza artistico-estetica e sottolinea quanto l'incontro con l'estetico sia fondamentale per aprire al soggetto un orizzonte di senso non determinato dai suoi limiti cognitivi e deliberativi.



*William Dyrrness* osserva come l'arte moderna sia generalmente percepita quale libera espressione della soggettività che la crea, e si propone di riconsiderare una tale percezione sulla scorta del personalismo cristologico e trinitario di J. Maritain. Appare allora che l'artista all'opera partecipa, senza averne necessariamente coscienza, alla trasformazione creativa del mondo.

Con il contributo di *Raffaele Maiolini* la riflessione sulla soggettività si sposta su un altro livello fondamentale e fondamentalmente negletto, che riguarda la portata rivelativa del sentimento. F. Schleiermacher e R. Otto vengono convocati dall'autore ad alimentare una riflessione criticamente accorta sul sentimento quale forma di esperienza che consente di conoscere il divino affettivamente ed emotivamente, e che si traduce in nuova autocoscienza per il soggetto. *Stefanie Knauss* denuncia le omissioni della teologia, ma anche della stessa estetica, sul tema della sensorialità umana. Dopo aver ripercorso per cenni la vicenda culturale e teologica dei sensi, l'autrice sottolinea come la percezione sensoriale sia fondamentale per l'esistenza umana nel mondo e per la conoscenza del senso. Anche *Pierluigi Lia* fonda nel corpo la relazione tra l'estetico e il trascendente, mostrando come il *logos* di Dio si incontra e intreccia con l'*aisthesis* propria dell'identità corporea. L'accento conclusivo alla realizzazione liturgica di tale intreccio anticipa quello che sarà il tema centrale della quarta parte del volume. Proseguendo ed esemplificando la medesima linea di riflessione, *Stella Morra* si propone di analizzare la dimensione sensoriale del *Trittico delle delizie* di Hieronymus Bosch alla luce della sensorialità dell'incontro con Cristo di cui si parla nei vangeli. È possibile in questo modo provare a superare la classica opposizione tra i sensi e lo spirito, assumendo un modello teologico che muove dalla prassi alla riflessione e nuovamente alla prassi, lasciandosi orientare dalla bellezza.

Il riferimento a concrete opere d'arte e alla loro ermeneutica in contesto teologico diventa centrale nella terza sezione, intitolata SGUARDI. *Eckhard Nordhofen* si lascia guidare da due opere di Pieter Aertsen e dalla loro costruzione finemente elaborata per sviluppare la sua tesi che riguarda il variare del *medium* attraverso la storia del monoteismo biblico: dall'immagine di culto, alla scrittura, alla carne del Verbo incarnato. Ognuno dei passaggi segnalati include e perfeziona il precedente senza annullarlo, e

solo a tale condizione l'arte può continuare a essere il luogo di una riflessione approfondita sui modi di espressione della rivelazione. Il tema del rapporto tra parola e immagine, e degli interstizi fecondi e necessari che si creano tra l'una e l'altra, è centrale anche nel contributo di *Diane Apostolos-Cappadona*. L'autrice si propone di definire il contributo autonomo ed evocativo dell'arte nella riflessione teologica ispirandosi al suo incontro emozionante con la *Deposizione* di Rogier van der Weyden, riattualizzata dal video-artista Walter Verdin.

*Davide Zordan* sposta l'attenzione sull'arte astratta e sul suo fondatore, Wassily Kandinsky. La rilettura fenomenologica che ha proposto M. Henry di un tale gesto fondativo può offrire validi criteri per un'interpretazione teologica dell'esperienza estetica nella sua capacità di oltrepassare l'opposizione, apparentemente insormontabile, tra l'interiore e l'esteriore. *Charles Pickstone* propone un'operazione simile nei confronti dell'opera di Juan Miró. L'interpretazione dei significati molteplici delle sue *Costellazioni* conduce l'autore a evidenziare come l'arte disponga a superare la fossilizzazione delle categorie anche in teologia, proponendo un'immagine dinamica dell'umano, potenzialmente redentiva nel fondere l'immateriale con la concretezza di un'esistenza incarnata. *Jeffrey L. Kosky* rivisita il tema teologico della contemplazione sulla scorta delle installazioni luminose di James Turrell. Nella fruizione di tali opere, lo sguardo smarrisce il suo potere di affermare qualcosa e resta catturato da una luce che non consente di delineare le forme ma che dispone, come nella migliore tradizione mistica, a cogliere il vero dentro le cose.

Una teologia estetica fondamentale deve anche condurre a una riflessione sulle prassi dell'estetico messe in opera negli spazi della vita e della comunione cristiana. È il tema della quarta e ultima parte del libro, intitolata PRATICHE. *Andrea De Santis*, basandosi sulla riflessione estetica di L. Pareyson, aiuta a metterne a fuoco più aspetti: l'atto della creazione artistica, la prassi della fruizione e dell'interpretazione dell'opera e, attraverso di esse, la possibilità di una rivelazione del divino che lì si rende disponibile. L'autore invita a rinvenire questi elementi, in maniera paradigmatica, nella qualità estetica della lettera evangelica. Da qui muove anche il saggio di *Jérôme Cottin*, che compie un percorso per certi versi simile seppur a ritroso. Egli analizza, in originale sinossi, la pratica della lettura e dell'interpretazione del testo biblico in J.

Calvin e P. Ricœur, e rinviene in questo esercizio ermeneutico ciò che consente di attribuire all'estetico un senso trascendentale, la possibilità cioè di 'nominare Dio' (Ricœur), per rendergli gloria (Calvino). L'ermeneutica conduce così a una nuova prassi: la *mimesis*, intesa come imitazione di Cristo.

I due contributi che seguono si soffermano più precisamente sulla pratica liturgica. *François Boespflug* offre una rilettura critica della Costituzione *Sacrosanctum Concilium* a oltre mezzo secolo dalla sua promulgazione. Egli individua nelle indicazioni del testo conciliare, specialmente quelle che riguardano la tensione tra autonomia e servizio dell'arte, criteri ancora preziosi non solo per vivificare convenientemente la liturgia, ma anche per sensibilizzare l'arte contemporanea di fronte al rischio di una sterile autoreferenzialità. *Andrea Grillo* ripercorre la vicenda del Movimento liturgico per rinvenirvi i semi mai del tutto sbocciati di un'estetica del rito matura e consapevole, nell'equilibrio sempre fragile tra l'esteriorità dell'atto liturgico e l'immaterialità dell'esperienza religiosa ivi resa possibile. Ciò che trova massima pregnanza estetico-simbolica nella liturgia deve però informare l'intera esistenza cristiana, pena la regressione a vuoto estetismo. È questa la preoccupazione che orienta la riflessione di *Roberto S. Goizueta*. Nella sua rilettura critica dell'approccio di H.U. von Balthasar egli sostiene che l'estetica teologica non sia in grado di sviluppare la sua potenzialità rivelatoria se non viene radicata in una prassi vissuta di liberazione e di giustizia. La riflessione teologica fondamentale sull'estetico non può dunque esaurirsi nella speculazione, ma urge verso una realizzazione concreta nella vita della chiesa che, radicandosi in una inesausta ermeneutica del Vangelo, assume sia la forma dell'azione rituale sia l'impegno per la giustizia sociale.

La pubblicazione di questo libro rappresenta uno dei punti d'arrivo di un ampio progetto di ricerca sui temi dell'estetica svolto presso il Centro per le Scienze Religiose della Fondazione Bruno Kessler di Trento, progetto cui il curatore e la curatrice hanno preso parte congiuntamente nel biennio 2007-2008. La formula scelta non è quella di una esposizione compiuta di risultati sedimentati, poco conforme al tema in oggetto, ma di una serie di 'proposte' affidate a interlocutori scientifici di prim'ordine e articolate lungo un percorso ragionato. La rapida presentazione

dei contributi ha permesso di coglierne tutta la varietà, non solo tematica ma di approcci, metodi, provenienze geografiche e culturali. Vale la pena di sottolineare che non si tratta di un'antologia di lavori già pubblicati altrove, ma di contributi appositamente pensati per questa raccolta. Il nostro tentativo di tracciare alcune linee di sviluppo per una teologia estetica fondamentale si avvale di tale varietà e la considera massimamente preziosa. In un ambito come quello della teologia fondamentale, in cui è avvertibile la fatica richiesta per determinare un'identità disciplinare specifica, per individuare insomma l'istanza o le istanze della fondazione, è bene diffidare delle soluzioni troppo legate a un contesto culturale circoscritto. Lo stesso contributo dell'estetico-artistico, per non errare nelle sfere dell'astrazione, deve essere calato nel concreto darsi di un'arte prodotta e fruita in contesti culturali diversi, eppure capaci di dialogare e di lanciarsi mutui stimoli e provocazioni. In queste pagine la ricerca accademica di stampo europeo continentale incontra quella anglosassone e statunitense, ciascuna con i suoi propri punti di riferimento, stili teologici, competenze estetiche. Nella misura in cui il risultato si sottrae alla cacofonia, e lascia intravedere una consonanza armonica apprezzabile, rappresenta un contributo benaugurale al conferimento di una rilevanza teologica formale all'estetica e all'arte. Alle autrici e agli autori che hanno condiviso questo progetto editoriale e vi hanno generosamente contribuito va la nostra sincera riconoscenza.

Parte prima

**Aperture**



# Religione nel «cultural turn»: prolegomeni a un'estetica teologica per l'oggi

di *Gerhard Larcher*

«[L'arte,] anche al di là delle sue espressioni più tipicamente religiose, quando è autentica, ha un'intima affinità con il mondo della fede, sicché, persino nelle condizioni di maggior distacco della cultura dalla Chiesa, proprio l'arte continua a costituire una sorta di ponte gettato verso l'esperienza religiosa. In quanto ricerca del bello, frutto di un'immaginazione che va al di là del quotidiano, essa è, per sua natura, una sorta di appello al Mistero».

(Lettera di Giovanni Paolo II agli artisti, 1999, n. 10)

## 1. *Premessa*

Con queste parole rispettose sulle arti nella loro relazione con l'esperienza religiosa e con la fede, lì dove esse fungono da «ponte» e «appello» alla loro «intima affinità», papa Giovanni Paolo II può offrire un orientamento a questi prolegomeni a una estetica teologica (fondamentale) per l'oggi, soprattutto perché si può assumere che, nella sua Lettera agli artisti e artiste contemporanee, il papa avesse in mente anche le arti contemporanee e autonome. Perciò la prima parte di questo contributo è dedicata all'analisi di alcune indicazioni importanti per una diagnosi della

---

*Traduzione di Stefanie Knauss*

L'autore si sta occupando di questa programmatica da anni. Perciò, sovrapposizioni e ripetizioni con ciò che egli ha già scritto e detto altrove sono inevitabili. Si rinvia per esempio ad alcune pubblicazioni più recenti, per approfondimenti e ulteriori riferimenti bibliografici: G. LARCHER, *Annäherungsversuche von Kunst und Glaube. Ein fundamentaltheologisches Skizzenbuch*, Wien 2005, e *Arte e Spiritualità. Configurazioni del religioso nella modernità*, in «Rivista di teologia dell'evangelizzazione», 13 (2009), 26, suppl., pp. 51-76.

situazione attuale, che propongono una relazione di avvicinamento tra soggettività, religione e le arti nella modernità compiuta, nonostante l'apparentemente evidente «maggiore distacco della cultura dalla Chiesa». Anche se non si pensa più di poter attribuire alle arti la «ricerca del bello ... per sua natura», esse possono comunque acquistare una nuova attualità, partendo dalla proposta di una soggettività aperta, come «ponte gettato verso l'esperienza religiosa» e «appello al Mistero» (come sarà illustrato nella seconda parte). Finalmente, al di là di questo, può realizzarsi una riconfigurazione innovativa, simbolico-sensoriale delle testimonianze cristiane della rivelazione, in particolare nell'incontro coraggioso e vivace tra l'arte contemporanea e la fede tramandata nello spazio testimoniale della Chiesa nel tempo (terza parte). Ciò include una contestualizzazione aperta del processo della tradizione degli atteggiamenti e contenuti della fede cristiana nel medium della cultura attuale e futura, oltre a promettere un'occasione di rivitalizzazione della memoria culturale (europea), affinché, nel futuro, non abbia l'ultima parola né l'esculturazione del cristianesimo nel suo rifiuto della modernità, e nemmeno una sua inculturazione acritica nella modernità.<sup>1</sup>

## 2. *Eстетica teologica I: indicazioni attuali di una relazione di reciproca apertura tra la coscienza religiosa, sociale e culturale*

### a. Il ritorno della religione nell'arte e per via dell'arte?

Alla svolta culturale della modernità (*cultural turn*) che viene attualmente proclamata, appartiene significativamente anche una dimensione di 'religione', di nuovo sperimentata in modo più intenso, sia nella sua apparenza istituzionale, sia (e forse ancor più enfatizzata) in quanto profonda esperienza trascendentale della soggettività, come 'spiritualità' a un livello molto elementare. Già da alcuni anni si può notare una tendenza ad annunciare la presenza – nel senso di un suo ritorno – della religione o (meglio al

---

<sup>1</sup> Questo termine viene usato in M. SIEVERNICH, *Exkulturation oder Inkulturation des Christentums? Zur religiösen Landschaft der späten Moderne*, in M.W. RAMB - J. VALENTIN (edd), *Natürlich Kultur. Postsäkulare Positionierungen*, Paderborn 2010, pp. 71-82; sullo stesso tema: O. KALLSCHEUER, *Zur Zukunft des Abendlandes. Essays*, Springer 2009.



plurale) delle religioni.<sup>2</sup> Nei media, nella politica o nella cultura, in un intervento da terza pagina o d'accademia, la religione sembra assumere una sostanziale dominanza nei dibattiti pubblici,<sup>3</sup> come riflesso di un desiderio per un 'asilo' trascendentale dell'anima,<sup>4</sup> oppure, in senso politico, come il nucleo di una cultura europea egemone (*Leitkultur*).<sup>5</sup> Nel contesto di questi segnali di un *revival* della religione è interessante riconoscere anche una crescente sensibilità simbolico-estetica per le domande della vita buona, cioè riguardo all'agire etico e alla buona realizzazione del senso della vita, incluse le disposizioni religiose. Si pensi alla messa in scena estetica della vita come *wellness*, alla trasformazione e stilizzazione del corpo, ai collegamenti mediatici tra il mondo-della-vita (*Lebenswelt*) e la società, all'organizzazione architettonica e del design della pubblicità urbana, all'innovativa e quasi-sacrale forma (*Gestaltungskultur*) di musei, gallerie, monumenti ecc. Il *cultural turn* veramente sembra compiersi come un *iconic turn* essenzialmente estetico, anzi mediatico. Ciò non può sorprendere nella nostra cultura caratterizzata dal cristianesimo, visto che la religione, almeno quella cristiana e soprattutto nella sua forma cattolica e ortodossa, è stata sempre e strettamente collegata con le arti, in particolar modo nelle loro funzioni visive di simbolizzazione per la storia della salvezza e per i dogmi, ma anche più generalmente per la tradizione e la cultura. Connesso a questo vi è una memoria culturale comprensiva dell'Europa e dell'umanità. Ugualmente, però, le arti stesse, come dimensioni di movimenti di ricerca di senso ed esperienza di senso, implicano una vaga religiosità che le rende simili, anzi, spesso analoghe, a ciò che nella modernità si indica istituzionalmente con il termine 'reli-

<sup>2</sup> Si veda per esempio: W. GUGGENBERGER - D. REGENSBURGER - K. STÖCKL (edd), *Politik, Religion und Markt. Die Rückkehr der Religion als Anfrage an den politisch-philosophischen Diskurs der Moderne*, Innsbruck 2009 (in particolare, per una criterio-logia del fenomeno del ritorno della religione si può vedere, alle pp. 41-60: G. LARCHER, *Religion(en) zwischen Antimodernismus und Aggiornamento. Fundamentaltheologische Prolegomena zu ihrer «Rückkehr»*).

<sup>3</sup> Sia anche solo *ex negativo*, come si vede, dal 2001, per via del reale o apparente potenziale minaccioso dell'islam, e dal 2010 nei titoloni sui casi di abuso sessuale nella Chiesa cattolica.

<sup>4</sup> Cfr. il titolo dell'opera di P. ZULEHNER, *Ein Obdach für die Seele. Geistliche Übungen – nicht nur für fromme Zeitgenossen*, Düsseldorf 1997.

<sup>5</sup> Cfr. la frase attribuita al Presidente della commissione dell'Ue, Jacques Delors: «Dare un'anima all'Europa», oppure il valore importante di termini come 'patria' o 'cultura egemone' nella discussione attuale.

gione'. In un senso ampio, già da tempo l'arte è stata intesa come religiosa, sotto l'influsso del (neo)romanticismo del Novecento.<sup>6</sup>

Ora il cosiddetto ritorno della religione è un fenomeno senz'altro discutibile e forse – visti gli atteggiamenti trionfalistici prodotti da una così evidente nuova visibilità – nemmeno desiderabile, almeno non secondo una misura potenzialmente indefinita. Si deve ipotizzare che un tale ritorno implichi forme deficitarie, errate o pericolose di religione, che rifiutano, ad esempio, il dialogo con la cultura della modernità, che fanno resistenza all'illuminismo, che si mostrano incapaci di incorporare gli ideali secolari di libertà e dignità umana, oppure forme di religione integraliste, rigide nella loro differenziazione confessionale, che tendono a unificare in sé la pluralità e l'autonomia della cultura. Che il ritorno della religione sia persistente o meno, resta il fatto che, con l'evidente attuale *revival* del sacro, e nonostante la crisi economica globale, una matrice estetica, una dimensione estetica profonda si fa spazio e tende ad assumere connotazioni religiose varie, in riferimento a un sentire collettivo della vita di oggi. Una tale dimensione tocca quasi tutti i campi dell'arte, ma è trasmessa soprattutto in modo iconico-mediatico. Occorre dunque pensare come e in che senso un possibile aumento di sensibilità per il religioso oggi possa non essere tanto espressione di un ritorno per così dire sostanziale della religione (il che appare molto improbabile), ma derivi e si rigeneri piuttosto da una rinnovata coscienza estetico-culturale del profondo, e dall'interazione con le arti (inclusa la cultura popolare), con effetti di *feedback* sulla forma istituzionalizzata della religione stessa, come anche sulle chiese e i loro spazi, soprattutto cattolici, di arti multi-temporali (*Mehrzeitenkunstraum*) nel design, nella liturgia e nell'uso dell'arte nel culto.

b. Prendere sul serio la svolta culturale nelle arti: il progetto di un'estetica teologica oggi<sup>7</sup>

Anche se si collega la nuova, visibile sensibilità per la religione con una più intensa sensibilizzazione sociale per l'estetica

---

<sup>6</sup> Questo è evidente non solo nel caso dei cosiddetti Nazareni. Anche l'opera tardo romantica di Richard Wagner è sovraccaricata di una religione dell'arte.

<sup>7</sup> Il focus di questa diagnosi attuale della svolta culturale si basa su ricerche importanti nell'ambito degli studi d'arte, dei media e dell'immagine, quali per esempio: H. BELTING, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998;

e le arti,<sup>8</sup> non si potrà intendere la diversa sensibilità nel senso di un immediato, sostanziale ritorno della religione, bensì come eco o sintomo di un graduale, sotterraneo spostamento tettonico nella coscienza collettiva dell'umanità,<sup>9</sup> nel quale si può comunque intravedere, il che è abbastanza sorprendente, tentativi di un'auto-correzione della civilizzazione moderna nel senso di una 'gabbia d'acciaio' o di un progetto di mera immanenza. Quest'ultima aveva cominciato a soffrire per la nota unilateralità della dialettica dell'illuminismo e di fatto aveva aperto alla religione nuovi spazi per un collegamento dialogico, grazie appunto all'affinità e vicinanza interna con l'arte. Penso a risonanze empatiche che appaiono evidenti quando si guarda per esempio al fitto programma dei festival che attraversa l'Europa. Così ad esempio l'apertura del Festival di Salisburgo nel 2008 ha utilizzato in chiave patetica, sotto il titolo «Forte come l'amore è la morte», l'argomento della fede nell'arte:

«Passiamo. L'amore si spegne. La morte fa pulizia. Le storie, le immagini, la musica rimangono, raccontano di noi attraverso i secoli, i millenni ... è l'arte che salva l'essere umano. È l'arte che ci sostiene, ci consola, l'unica certezza nell'inconcepibilità».<sup>10</sup>

Oppure l'arte stessa crea in modo meno equivoco nuovi spazi per un collegamento dialogico, spazi articolati secondo ambiti di

---

B. WYSS, *Trauer der Vollendung. Zur Geburt der Kulturkritik*, Köln 1997; W. HOFMANN (ed), *Luther und die Folgen*, München 1983; P. SLOTERDUK, *Der ästhetische Imperativ. Schriften zur Kunst*, Hamburg 2007; W. WELSCH, *Grenzgänge der Ästhetik*, Stuttgart 1996.

<sup>8</sup> Si pensi alle varie mostre relative alla religione solo nella stagione 2008-2009, per esempio a Parigi, Monaco, Karlsruhe, Baden-Baden, Vienna, oppure alle numerose piccole iniziative, anche internazionali, nell'ambito di arte, religione e Chiesa durante i due decenni scorsi.

<sup>9</sup> Un tale processo di trasformazione o riconfigurazione è in svolgimento, con fasi diverse, già dal XIX secolo. Dal punto di vista teorico esso ha inizio con le teorie del primo programma sistematico dell'Idealismo tedesco, dell'opposizione di Schiller a Kant, e prosegue con il Romanticismo, in posizioni come quelle dei fratelli Schlegel, per giungere a Schopenhauer, Wagner, Nietzsche e altri. Nell'ambito della pittura lo si può trovare non solo in Goya e Blake o nelle opere dei Nazareni, ma anche in Caspar David Friedrich, Philipp Otto Runge e così via, fino ai simbolisti, i Nabis, Van Gogh e gli artisti influenzati dalla teosofia: Kandinsky, Mondrian, Marc. Non vogliamo vedere questi inizi innovativi solo in relazione alle tappe della distruzione dell'immagine tradizionale di Dio o di una perdita del centro (H. Sedlmayr), ma anche come indicazione di una capacità rinnovativa della spiritualità e della religione nelle condizioni poste dalla modernità. Certamente in questo processo è presente un elemento di radicale ambivalenza, qual è tipica della modernità, un ultimo 'come se', un possibile cambio da una finzione capace di verità a una finzionalità meramente immaginaria e funzionale.

<sup>10</sup> E. Heidenreich, citata in «Kleine Zeitung», 27 giugno 2008, p. 5.

esperienza della sorte umana piuttosto secolari. Penso al peso che acquisiscono le questioni elementari autentiche, generate in modo esteticamente autonomo, che non devono per forza mostrare un lato esplicitamente religioso, anche se sono articolate esteticamente. Se pure esse rispecchiano forse solo un'eccentricità postmoderna, possono comunque condurre alla riflessione, alla meraviglia o all'orrore, fino al punto in cui solo l'espressività artistica può ancora articolare qualcosa come un orizzonte di consolazione o speranza, oppure come espressione di una disperazione apertamente sopportata.



Fig. 1. Maria LASSING, *Du oder ich* (2005).

L'artista novantenne Maria Lassing esprime qualcosa di questo, forse in uno stile pittorico scioccante,<sup>11</sup> che richiama l'amara realtà o comunque la possibilità concreta in uno qualunque degli svariati casi di massacro compiuti negli ultimi tempi: la condizione umana come un 'massacro a caso' (*Amoklauf*), mantenuta aperta solo per la sua radicale forma estetica. L'artista opera attraverso l'espropriazione brutale del proprio corpo come un pubblico specchio simbolico di polarizzazione delle paure e delle speranze.

Non a torto Giovanni Paolo II, nella Lettera citata all'inizio, e prima di lui l'epocale Concilio Vaticano II, con il suo postulato di un aggiornamento nei confronti della modernità, hanno invitato a prestare un'attenzione universale e sismografica alle creazioni autonome della cultura e dell'arte (*Gaudium et Spes* nn. 54-57) come segni del tempo e modi di espressione dell'umano (n. 62). Soprattutto nel contesto esplorativo di un rinnovato parlare di Dio (come *locus alienus* della teologia), è importante farci attenzione, per poter compiere il mandato universale della Chiesa di annunciare la volontà altrettanto universale di Dio di salvare tutti gli individui. In questo contesto, per esempio, la Costituzione liturgica *Sacrosanctum Concilium* parla di una debita ospitalità della Chiesa per le arti, esortando a che «l'arte del nostro tempo e di tutti i popoli e paesi abbia nella Chiesa libertà di espressione» (n. 125). Dopo un lungo periodo segnato da un atteggiamento di rifiuto antimodernista, il Concilio vuole così riconciliarsi anche esteticamente con la modernità. Allo stesso momento però – e in questo si riflette lo scarso entusiasmo per l'aggiornamento – le condizioni di un incontro con l'arte vengono disinnescate («in numero limitato e secondo una giusta disposizione, affinché non attirino su di sé in maniera esagerata l'ammirazione del popolo cristiano e non favoriscano una devozione sregolata», n. 125) a tal punto da riprendersi con una mano quello che si offriva con l'altra. Un incontro tra arte e religione in questo modo assomiglierà a un evento dello spirito favorito più dai sonniferi che dall'avvampare creativo di tempesta e fuoco ...

E così, purtroppo, è tuttora vero che, quando ci si avvicina ai contenuti e metodi del lavoro teologico di oggi, si impone l'impressione che manchi alla teologia stessa oppure alla fede della Chiesa moderna il terzo trascendentale, e questo ha conse-

---

<sup>11</sup> Si veda la sua mostra «Maria Lassing – Das Neunte Jahrzehnt», Vienna 2009.

guenze anche sistematiche e pratiche. In modo latente, domina una mentalità di 'de-sensorializzazione' e di trasformazione della fede in una concezione del mondo<sup>12</sup> che tiene insieme la neoscolastica restaurativa e il progressismo inaugurato dal Vaticano II. In tutte le discipline teologiche si studiano intensamente il *bonum* e il *verum*, rimane però un pio desiderio lo studio accurato delle tracce della gloria irraggiante della rivelazione, del *pulchrum*, o anche solo dell'estetico dopo la rottura della modernità, che forse fa ancora parte del nucleo della testimonianza della *traditio* e dell'effusione dello spirito. Uno studio del genere non può essere assicurato da un'unica disciplina teologica, sebbene esistano *ex officio* discipline come le scienze liturgiche o 'l'arte cristiana'. Coloro che ne hanno la responsabilità non hanno ancora preso sufficientemente coscienza del fatto che il patrimonio religioso dell'arte rappresenta un archivio indispensabile non solo per la Chiesa, ma per la società in generale, per la sua formazione di un'identità culturale, in dialogo con l'arte contemporanea.

Con lo sguardo diagnostico sul nostro tempo come primo passo di un'estetica teologica sono connesse, quindi, anche riflessioni sul senso 'metafisico' della svolta della modernità nelle arti o nella cultura in generale, e quindi anche sull'importanza per la religione, e per la teologia in particolare, dell'ampia e ambigua sottocorrente estetica nel *lifestyle*, nei media e nelle arti. Vanno poste le seguenti domande, che rimangono ancora aperte alla riflessione in attesa dei passi ulteriori: la tendenza postmoderna a un'altissima valutazione dell'estetico implica un pericolo per l'identità delle tradizioni religiose, in quanto segna una successione d'eredità definitiva e perciò una rottura nella trasmissione del dato religioso, nel senso di una svolta naturale, di un'interruzione del fatto o ancora di una rivoluzione intenzionale del modo di pensare? Oppure tale tendenza segnala, in modo compensatorio, una coscienza post-secolare aperta alla religione, e forse perfino la possibilità di pervenire alla generazione simbolica di un senso nuovo per la fede (cristiana)? E quest'ultima diventa forse parte di un oggettivo processo culturale, ravvisabile nella svolta contemporanea, per il quale non si saprebbe più indicare un

---

<sup>12</sup> Cfr. A. LORENZER, *Das Konzil der Buchhalter. Die Zerstörung der Sinnlichkeit. Eine Religionskritik*, Frankfurt a.M. 1981; cfr. M. MOSEBACH, *Häresie der Formlosigkeit. Die römische Liturgie und ihr Feind*, Wien 2002.

soggetto concreto? Insomma, questa apertura porterà finalmente all'esculturazione o piuttosto all'inculturazione del cristianesimo nella modernità?

### 3. *Estetica teologica II: approcci sistematici*

#### a. Questioni di metodo

Dopo il breve sguardo diagnostico gettato sulle connessioni tra religione, arte e società, un secondo passo preparatorio in vista di un'estetica teologica per l'oggi esigerebbe di riformulare la tradizionale domanda della teologia fondamentale circa l'*Hörer des Wortes* (Karl Rahner) nella domanda su tale uditore o uditrice in quanto *homo aestheticus* in un senso comprensivo;<sup>13</sup> e quindi sarebbe da formulare anche la domanda che riguarda la sua capacità di poter vedere e sentire con i sensi una rivelazione nella carne.<sup>14</sup> Al contempo occorrerebbe approfondire tutta una serie di domande connesse, per esempio la domanda fondamentale su come mettersi al lavoro valorizzando la pregnanza estetica della testimonianza della rivelazione e tradizione cristiana, senza lasciar scivolare sullo sfondo la questione della relazione tra antropologia teologica ed esperienza estetica nel contesto di una concezione dinamica della soggettività.

Dietro ciò si trova un basilare interesse criteriologico per una 'estetica teologica dell'assoluto' che sa distinguere il secondario dall'autentico, e che ambisce a poter nominare la presenza reale e toccare la forma singolare dell'opera d'arte e della fede nell'incondizionato atto di comprensione nell'amore e dell'amore.<sup>15</sup> Come può quest'estetica dell'assoluto mostrare anche nell'estetica di ciò

---

<sup>13</sup> Si vedano quali importanti punti di riferimento: H.U. VON BALTHASAR, *Gloria. Un'estetica teologica*, 1: *La percezione della forma*, trad. it., Milano 1971; H.U. VON BALTHASAR, *Teodrammatica*, I-III, trad. it., Milano 1980-1983; A. STOCK, *Poetische Dogmatik*, 7 voll., Paderborn, dal 1996; P. SEQUERI, *L'Estro di Dio. Saggi di estetica*, Milano 2000; Ch. THEOBALD, *Il cristianesimo come stile. Un modo di fare teologia nella postmodernità*, 2 voll., trad. it., Bologna 2009, oppure le posizioni filosofiche di J.-L. Marion, G. Didi-Huberman, J.-L. Nancy, J.-L. Chrétien, G. Pöltner, A. De Santis e altri.

<sup>14</sup> Si veda per un trattamento più dettagliato: G. LARCHER, *Annäherungsversuche*, pp. 37-65 (cap. II: «Zwischen Sinnfrage und Kunsterfahrung»).

<sup>15</sup> Lo stimolo per la connessione tra una tale 'estetica dell'assoluto' e l'idea di una rinnovata estetica teologica lo devo a Ch. EBNER, *Steiner, Murdoch, Strauß – Elemente einer Ästhetik des Absoluten*, Graz 2009.

che è illusorio, e che pure in essa appare, una capacità di verità in un orizzonte di pluralismo e ambivalenze? Una tale estetica va scandagliata nella sua importanza attraverso un processo che muove dall'incondizionato desiderio di senso del soggetto con i suoi postulati di speranza per la rivelazione dell'assoluto e per la decisione di fede come comprensivo atto responsoriale alla luce di un senso assoluto.

Alcune forme simbolico-estetiche e alcuni contenuti, che sono importanti per l'arte visiva contemporanea, possono servire come mediatori (per esempio la mistica, la trascendenza, il tempo, la memoria, il corpo, la passione) non solo per guidare il soggetto aperto al senso verso la rivelazione e la fede, ma anzi per scuoterlo a partire dalle opere stesse.

In altre parole, come può emergere dall'esistenziale dinamica estetica, aperta grazie all'arte, uno schema per un concetto di rivelazione e uno schema per la ricezione della rivelazione nell'assenso pratico dell'atto di fede? Si tratta dell'evidenza inquietante di un'alterità sensoriale-simbolica che va correlata con il pensiero sistematico-teologico. Il sistematico discorso riflessivo va messo in stretta relazione con l'attenzione sacramentale per il simbolico, con il linguaggio parabolico ricco di metafore vivaci e con l'espressività immediata dell'arte. Quale impulso può avere in questo la sostituzione di un'ermeneutica della parola con un'ermeneutica dell'immagine, tipica della modernità compiuta? Andrebbe aggiunta ancora qualche riflessione sulla dignità teologica del bello, del sublime oppure della gloria (biblica) in una rinnovata interazione dei trascendentali attraverso le rotture della modernità. Un ulteriore compito sarebbe la stesura di un'ermeneutica della tradizione di quelle esperienze estetiche importanti come testimonianze della rivelazione e della fede a partire dal centro del dato cristiano, ma in un dialogo aperto con il mondo. I contenuti di tale ermeneutica saranno spesso gli stessi, ma acquistano un'incidenza nei modi mutevoli di trasmissione della fede.

- b. 'Spiritualità' come esperienza profonda di collegamento nell'incontro tra religione e arte

Un'estetica teologica dovrebbe poi risvegliare la domanda appassionata dell'essere umano come *homo religiosus* simbolicamente impregnato ed esteticamente sensibile nell'orizzonte



delle pretese di autonomia e aspettative di senso aperte dall'arte. In breve, e seguendo Dieter Henrich, la preconditione per una tale comprensione è l'incontro tra arte e vita. La soggettività può essere intesa come un processo «che prende il suo inizio dalla conoscenza di sé»,<sup>16</sup> la quale deriva «da un fondamento indisponibile di sé».<sup>17</sup>

Dalle esperienze inevitabili di contingenza e di eteronomia di questo processo, la dinamica della soggettività si può così aprire alla certezza «che la propria vita sia ancorata a una dimensione di senso ultimo e che sia protetta e sostenuta da essa in tutto il suo percorso».<sup>18</sup> Si tratta di ciò che nella mistica si chiama 'illuminazione'.<sup>19</sup> Quest'affermazione si potrebbe nominare la anticipata «esperienza di una 'consonanza redentrica'»<sup>20</sup> come «ricordo del fondamento che non si può portare a presenza».<sup>21</sup> Quest'affermazione definisce in modo esatto anche il valore dell'indicazione simbolica del senso della vita per l'opera d'arte fino a una figura auto-implicativa della spiritualità come arte del vivere. Intesa come figura di arte del vivere, la spiritualità indica ciò che da sempre dà forma al centro concreto dell'esistenza – includendo razionalità, volontà e animo (*Gemüt*). Il termine indica quindi *sensu positivo* un atteggiamento spirituale dell'*homo viator* che procede nel suo cammino sulla scorta di un sapere orientativo teorico, di un'esperienza pratica della vita e di una speranza politico-religiosa.<sup>22</sup>

In tutti e tre i casi si tratta di un toccare concreto e comune relativo a un ambito di esperienza che permette una comunicazione approfondita, tanto in ambito religioso che in ambito artistico, tanto per chi crea opere d'arte che per chi ne fruisce. Arte e religione, arte e fede sono qui come contenitori comunicanti, per il fatto di attingere a una comune acqua freatica spirituale. L'immaginazione e le profondità della fantasia potrebbero segnalare tali interfacce laddove l'arte, la fede e la religione toccano comunemente una

---

<sup>16</sup> D. HENRICH, *Versuch über Kunst und Leben. Subjektivität – Weltverstehen – Kunst*, München 2001, p. 145.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 149.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 151.

<sup>19</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 153.

<sup>22</sup> Soprattutto Paul Zulehner ha promosso questo termine chiave integrale, cfr. P. ZULEHNER (ed), *Spiritualität – mehr als ein Megatrend*, Ostfildern 2004.

dimensione dell'infinito. Quindi si può assumere che l'illusorio dell'arte, in quanto dà simbolicamente o metaforicamente espressione ai postulati della speranza, possa essere una riflessione capace di verità (*wahrheitsfähig*), indicatore reale della trascendenza, o almeno del desiderio insoddisfatto di una patria trascendentale nella modernità.

Per molte persone credenti e agnostiche, nella modernità compiuta il tema della spiritualità getta un ponte solido tra l'esperienza estetica e quella religiosa, tra la creatività artistica e l'arte della vita, come pure rappresenta un luogo e un concetto di mediazione per l'intreccio tra etica, estetica e religione.<sup>23</sup> In virtù di una spiritualità intesa come interiorità complessa, l'arte può rendere possibile una teoria critica del presente senza trasformarsi in una negazione astratta e apocalittica, che non troverebbe più consensi di fronte alla concretezza del quotidiano. Solo l'arte (e forse anche la fede sacramentale, ma non certo la teoria critica in sé) è in grado di rappresentare una possibilità sensibile di consenso e rimanere allo stesso tempo un avvocato dell'autentico.

### c. «Topoi» concreti di spiritualità nell'arte

Vorrei proporre una piccola selezione (per quanto condizionata da criteri soggettivi) di tendenze concrete presenti nell'arte e nella pittura degli ultimi decenni. Tali tendenze mostrano, nella loro qualità estetica autonomamente generata, implicazioni ed esercizi immaginativi che segnano dei punti di analogia con la religione, con ciò che era e resta rilevante nel discorso cristiano, e che potrebbe quindi essere importante anche in vista di un approccio a una tipologia della spiritualità dell'arte contemporanea. Si tratta di tendenze che non esprimono più un singolo grandioso tipo d'immagine o un singolo grandioso gesto di pathos, ma una pluralità di proposte credibili che possono indicare, nel loro insieme, qualcosa come una 'spiritualità' o religiosità nell'arte pittorica.

---

<sup>23</sup> In questo senso, i collezionisti importanti Gerhard e Anna Lenz associano la parola chiave 'spiritualità' con l'impegno appassionato e l'entusiasmo per l'arte come ragione di vita. Cfr. G. LARCHER, *Ästhetische Form und Spiritualität. Konvergenzen in der Zerobewegung*, in A. LENZ - G. LENZ - U. BLEIKER-HONISCH (edd), *Epoche Zero. Sammlung Lenz Schönberg. Leben in Kunst*, II, Ostfildern 2009, pp. 143-151. Spesso, però, dietro al termine 'spiritualità' si nasconde la relazione tra arte e religione, in molti casi per evitare l'imbarazzo della 'religione' e per liberarsi dai legami confessionali.

Alla loro luce, il presente appare quindi perlomeno come un periodo di possibilità per un iconoclasmo alla seconda potenza, che consenta di riconfigurare variamente gli elementi dispersi della sapienza cristiana. Questi elementi possono da un lato suggerire l'apertura di un orizzonte di immanenza per la fede vissuta, e dall'altro lato diventare dei momenti contenutistici centrali nel processo di tradizione della fede rivelata.

In una prima tendenza, cui ho già accennato a proposito della spiritualità, emerge qualcosa come una mistica visiva, intesa soprattutto come un'ipotesi di infinità o trascendenza, di solito in un orientamento di teologia negativa. I diversi profili di spiritualità si mostrano nella loro elaborazione formale con diversi contenuti. Per esempio, nell'opera *Concetto spaziale – Attesa* del 1966-1967 di Lucio Fontana (1899-1968) ciò si mostra nella rottura delle dimensioni, nel risvoltarsi (*Aufstülpen*) del piano dell'immagine per aprirvi nuovi spazi o incidervi la ferita del mondo in un modo formalmente radicale: «Fontana spiritualizza la sua arte non attraverso una de-materializzazione, ma al contrario, nell'intensificazione quasi magica del materiale». <sup>24</sup>

Una seconda tendenza si manifesta quando la creazione artistica è caratterizzata da una riflessione pronunciata sulla dinamica della vita, soprattutto del corpo. Ad esempio nelle opere di Yves Klein (1928-1962), il quale trova ispirazione nella spiritualità dell'estremo Oriente e dei Rosacroce, si trova qualcosa come una mistica visiva delle forme del corpo nelle valenze sinestetiche del blu monocromo e delle antropometrie corporali: «Il corpo umano diventa un 'pennello' vivente nell'intenzione di incorporare la sua vitalità immediatamente nell'immagine». <sup>25</sup>

Quanto a Roman Opalka (1931-2011), lo si potrebbe considerare come un mistico dell'esperienza del tempo, resa visibile per la sua meditazione del tempo visivamente progressiva nel percorso di una serie di numeri che si concluderà solo con la sua morte, in sfumature quasi impercettibili di grigio.

L'artista austriaco Arnulf Rainer (\*1929) riconosce, per la sua spiritualità di pittore e artista, il riferimento esplicito alla mistica cristiana (Giovanni della Croce) e ad altri elementi della tradizione delle immagini cristiane, nel creare le condizioni per

---

<sup>24</sup> L. Hegyi, citato in G. LARCHER, *Ästhetische Form*, p. 147.

<sup>25</sup> Citato *ibidem*, p. 148.

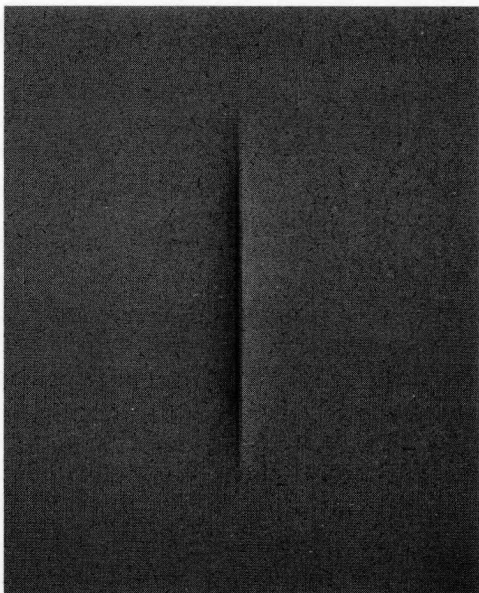


Fig. 2. Lucio FONTANA, *Concetto spaziale-Attesa* (1966-1967).

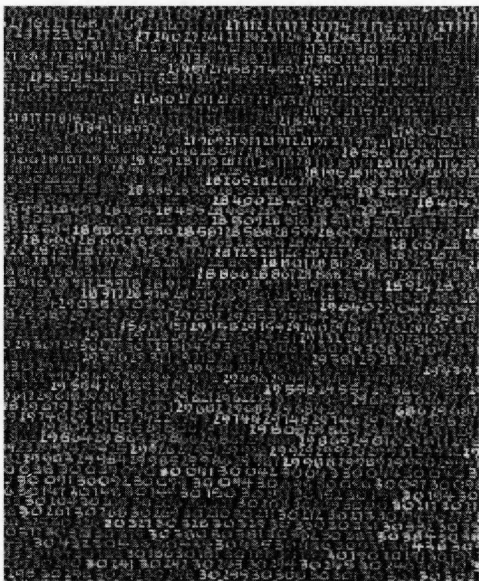


Fig. 3. Roman OPALKA, *Detail 01*.

nuove possibilità di immagini dell'incarnazione per mezzo di gesti di abolizione. La negazione, implicata in quelle che egli chiama 'pitture sovrapposte' (*Übermalungen*), delle immagini di Cristo, della croce, dei santi e delle sante, implica un distanziamento che è però il frutto del rispetto e non del disprezzo della simbolica religiosa.

Questi rapidi esempi mostrano che ci può essere spiritualità dell'arte in una pluralità qualificata.<sup>26</sup> Negli atteggiamenti spirituali di chi crea e di chi fruisce si vede un comune impegno per arrivare alla verità e per accrescere la realtà. Nel fare riferimento alla *narratio christiana*, ci si adopera spesso per un trattamento molto libero, anche sperimentale, dei soggetti iconografici più familiari. Alcune importanti mostre degli ultimi anni evidenziano come un tale avvicinamento alla simbolica cristiana nella scena dell'arte contemporanea non sia affatto marginale.<sup>27</sup>

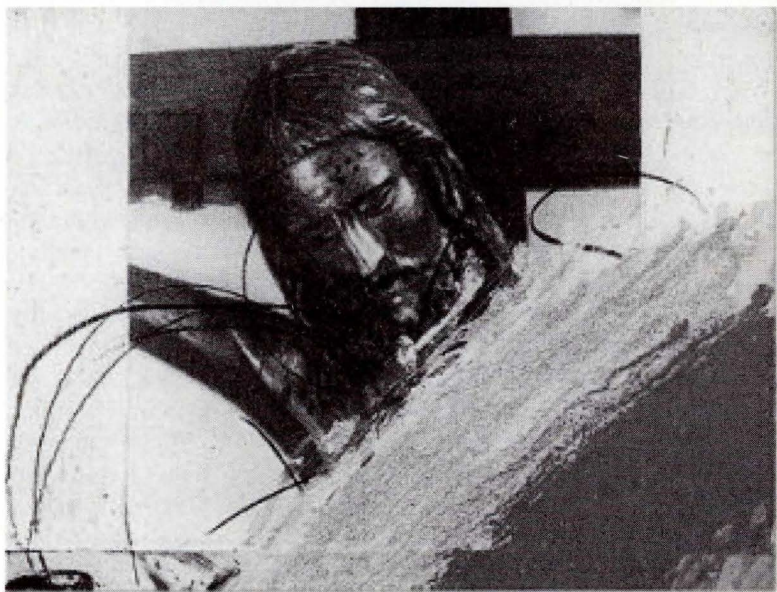


Fig. 4. Un esempio di 'pittura sovrapposta' (*Übermalung*), di Arnulf Rainer.

<sup>26</sup> Cfr. *ibidem*, p. 150.

<sup>27</sup> Cfr. per esempio le mostre «Entgegen. Religion/Gedächtnis/Körper» (Graz 1997); «Himmelschwer» (Graz 2003); «Warum!» (Berlin 2003); «Corpus Christi» (Hamburg 2004).

#### 4. *Estetica teologica III*

- a. L'ermeneutica della tradizione come trasmissione della rivelazione tra esperienza storica ed esperienza artistica

La religione nella sua forma cristiana è basata sulla presenza nella carne della rivelazione indisponibile di Dio. L'auto-espressione simbolica della rivelazione e il riflesso della fede in quanto pienezza di consenso coinvolgono l'arte. Grazie alla sua specifica sensorialità l'arte può dare un rilievo particolare al momento della presenza emergente e insieme segnalarne l'alterità. Essa riesce così a esprimere la trasgressività della testimonianza della rivelazione.

La terza questione centrale da affrontare deve confrontarsi esattamente con questa possibilità dell'emergere e della trasmissione del dato rivelato. Un'ermeneutica della tradizione cristiana non può confinarsi metodicamente a un'esegesi testuale e letteraria, neppure può limitarsi all'ambito dell'ermeneutica dei testi o di una pragmatica delle regole etiche; ma deve anche analizzare i riflessi della parola di Dio nelle immagini, in quello spazio estetico diacronico che è la Chiesa, nell'importanza di quelle immagini per la coscienza e la prassi della fede, in quanto elementi costitutivi da secoli del *sensus fidelium* nella Chiesa, al di là di una riduzione codificata della coscienza della fede alla sola forma scritta.

È veramente paradossale che una religione della rivelazione della parola divina, qual è il cristianesimo, una religione che trova il suo fondamento in una collezione di libri, sia stata trasmessa nella storia del popolo di Dio (almeno nell'ortodossia e nel cattolicesimo) essenzialmente come condizionata dall'arte e dalle immagini. Ciò che è accaduto è uno sperimentare e pensare la parola di Dio in immagini e per immagini. Il divieto delle immagini, ancora valido (Es 20,4; Dt 5,8), non segnala tanto una proibizione dell'arte, quanto l'interdizione dell'idolatria e quindi rappresenta una spina nel fianco per tutte le sintesi obsolete di cultura e religione, un impulso per la ricerca di nuove immagini.

Nella tradizione teologica, l'arte ha un ruolo avvicinabile all'*ethos*: la forma riflessiva della fede trova in essa un sensorio congeniale, quasi co-originario, attraverso il quale si può esprimere in riflessi e schemi sensoriali. Non che la fede non abbia da dire il suo, ma ciò che ha da dire si rispecchia e si realizza per una parte essenziale nell'*ethos* e nell'arte, anzi può essere espresso e

reso presente in essi in modo anonimo. Perciò i nodi importanti per la trasmissione della risposta della fede alla rivelazione sono sempre colorati eticamente e illuminati esteticamente. Era inevitabile che la parola della Scrittura e del *kerygma*, così come la testimonianza nella sequela, portassero, nonostante le resistenze iconoclaste, al concetto dell'icona e poi a una ricchezza di tradizioni visive: immagini di culto, di annuncio e di adorazione (incluso lo sviluppo della scultura nell'Occidente), immagini che favoriscono un darsi sensorialmente del mistero della fede, in connessione con la prassi sacramentale e la proclamazione della parola. Di questo processo di trasmissione fa naturalmente parte anche la sua forma estetica nel tempo (liturgia, musica ecc.) e nello spazio (l'architettura sacra in quanto teologia costruita).

Per il concreto dialogo ermeneutico tra arte e fede questo può significare, nonostante la distanza ovvia dalla tradizione nella modernità, un incremento delle *chances* per una rigenerazione di alcuni temi teologici, dopo la loro decostruzione contenutistica (si pensi per esempio ai *topoi* menzionati sopra: la mistica, il corpo, il tempo, la memoria ecc.), dal momento che l'arte contemporanea guarda ad essi con nuovo interesse, alla luce delle loro trasformazioni storico-culturali. Dagli incontri sperimentali, forse provocatori, tra la modernità e la pluralità della tradizione nell'arte, possono svilupparsi nuove configurazioni di senso, teologiche ed estetiche. Per esempio nella celebrazione liturgica, la quale è essa stessa un'opera d'arte che si articola attorno ai temi del 'corpo', del 'tempo' e della 'memoria', si trova lo spazio ecclesiale più concreto per l'esperienza e il dialogo di quasi tutti i generi d'arte, e la partecipazione liturgica è simultaneamente una fruizione delle sue opere. Nelle sue molteplici realizzazioni, l'arte viene teologicamente tematizzata, e la fede diventa una presenza esteticamente sperimentabile, mentre la liturgia entra in connessione, nella diaconia, con l'arte della vita.

Una tale trasmissione sensoriale della fede include quindi, nello spazio estetico diacronico della Chiesa, anche la sterminata pluralità dell'arte autonoma moderna, soprattutto nel contesto europeo e statunitense, ma ormai pure globale. Nelle condizioni attuali l'arte produce una riflessività interiore della realtà sociale *tout court*, attraverso lo sfumare dei confini tra i suoi generi, la loro interazione con il mondo quotidiano e la dissoluzione della nozione di 'opera'. L'arte diventa così uno spazio di risonanza

per la speranza, un indispensabile segno del tempo attraverso il quale è possibile portare «le gioie e le speranze, le tristezze e le angosce degli uomini d'oggi» (*Gaudium et Spes*, n. 1) nell'annuncio del Vangelo e nel lavoro della teologia.

b. Chiesa come spazio di testimonianza e di arte

La Chiesa, in quanto comunità di coloro che seguono Gesù e rendono testimonianza a lui nel *martyrium* personale, nella *leiturgia* comune e nella *diakonia* sociale, ma anche in quanto spazio architettonico simbolicamente pregnante, dovrebbe essere, per la sua missione sacramentale nella storia della salvezza e nelle sue diverse azioni vitali (*Lebensvollzug*), uno spazio aperto e invitante di accoglienza e di compendio delle tante testimonianze spirituali e dei movimenti di ricerca di oggi. Dovrebbe dunque essere un'istituzione animata da una intensa cattolicità culturale, che percepisce il *kairos* del tempo.<sup>28</sup> Solo in questo modo essa, come una comunità viva e aperta alla cultura, può essere soggetto agente di una tradizione vitale.<sup>29</sup>

Tutte le principali metafore teologiche della Chiesa ('popolo di Dio', 'corpo di Cristo', 'tempio dello Spirito'<sup>30</sup>) parlano di una tale solidarietà con il mondo contemporaneo, di un organismo posto in una relazione vitale e osmotica con il mondo, di un'istituzione dello Spirito cosciente che lo Spirito è stato dato a tutti e tutte e quindi capace di percepire le sue profezie anche al di là del proprio ambito di competenza. Nello spazio di una Chiesa capace di una simile auto-comprensione la liturgia, l'arredo delle chiese, gli spazi adibiti alla pastorale e anche quelli privati dei e delle credenti dovrebbero dare visibilità, in modo anticipatorio, al fatto che l'alterità indicata da tutte le arti e l'auspicata congruenza di sensorialità, razionalità e spiritualità religiosa, saranno sperimentabili concretamente proprio nello spazio pneumatologico nel quale agisce il Cristo incarnato e innalzato.

---

<sup>28</sup> Cfr. A. GERHARDS, *Die Künste und die Kirche. Anmerkungen zu einem spannungsvollen Dialog*, in SEKRETARIAT DER DEUTSCHEN BISCHOFSKONFERENZ (ed), *Kunst und Kultur in der theologischen Aus- und Fortbildung*, Bonn 1993, pp. 9-14.

<sup>29</sup> Cfr. E. NORDHOFEN, *Eine andere Geschichte der Kunst*, in H. SCHMIDINGER (ed), *Zeichen der Zeit. Erkennen und Handeln*, Innsbruck 1998, p. 360.

<sup>30</sup> Cfr. *Lumen Gentium* nn. 6 e 17.



Dopo un lungo periodo di insensibilità nei confronti delle arti, è urgente una nuova apertura mentale, per corrispondere al mandato universale della Chiesa di essere un segno nel mondo. Un tale atteggiamento, che ho definito come intensa cattolicità culturale, e che sia segno per il mondo, non dovrebbe però più prendere a riferimento solo l'arte europea. In ogni caso non si può chiedere a questo auspicabile riavvicinamento di produrre un'affrettata assimilazione dell'estetico allo spirituale, per quanto una certa nuova autocoscienza ecclesiale lo vorrebbe tanto.<sup>31</sup> Nuove soluzioni iconografiche per un'identità cristiana possono maturare solo nel corso di incontri prudenti tra chi fa arte e chi, fruendone, trova in essa motivi per approfondire la propria fede senza reprimere la rottura della modernità. Non si deve però nemmeno pervenire a un qualunque esibizionismo, ma preservare una sobria esattezza. La liturgia, in quanto celebrazione escatologicamente orientata dell'anamnesi cristiana, manterrà sempre l'antica distinzione tra le immagini di culto e di adorazione, nelle quali trova visibilità la solidarietà di Dio con il suo popolo attraverso la storia della salvezza e un anticipo (*Vor-schein*) dell'*escaton*.

Un'estetica teologica come ermeneutica comprensiva del dato cristiano (ospitale in virtù di una affinità riconosciuta) dovrebbe quindi proporsi come luogo di mediazione tra la vita reale di chi crede, l'arte come evento culturale pubblico e la Chiesa come spazio di celebrazione e testimonianza nel mondo. La Chiesa come sperabile, escatologica 'opera d'arte totale' (che non si limita alla visualizzazione della Gerusalemme celeste), si costruisce in ultima *ratio* al modo di una estetica della fruizione nella storia della salvezza, attraverso una attiva cooperazione culturale, pratica e liturgica, di tutto il popolo di Dio.

---

<sup>31</sup> Questo è vero soprattutto in riferimento alle regioni in cui la tradizione ha ancora un forte peso, come il sud della Germania o l'Austria, dove la promozione dell'arte diventa spesso una gestione delle tradizioni e consiste, per esempio, solo nella restaurazione del barocco o nella decorazione di nuove chiese con quadri o statue 'in stile gotico o barocco'.



# Logiche dell'estetico: ritrattazioni teologiche

di Pierangelo Sequeri

Il nesso fra la portata generale dell'estetica, come dottrina dell'intuizione sensibile, e la sua evidenza specifica, nella forma della qualità artistica (infine: tra l'approccio della prima critica kantiana e quello della terza), rimane indeterminato, sfuggente, enigmatico.

Se si formula l'ipotesi di estendere la specificità dell'esperienza artistica alla generalità dell'esperienza estetica, l'emblematicità dell'arte, che costituisce l'evidenza del trascendimento sensibile dell'empirico, subisce un'astratta generalizzazione: e con ciò perde, insieme con la sua peculiarità, la sua autonomia. (Ogni persona è artista, per il fatto stesso di esercitare la sensibilità). Se invece si considera l'arte una semplice modalità attuativa ed espressiva, fra le molte, della sensibilità generale, l'arte stessa non è più un mediatore di elezione per l'intuizione e la comprensione della sensibilità spirituale (la meditazione contemplativa, come in Plotino, o il pensiero della coscienza, come in Hegel, sono il risolutivo superamento della mediazione sensibile). Nella contemporaneità, è proprio la nuova radicalizzazione di questo problema a segnare la ripresa dell'interesse teoretico per l'estetico. Il contesto, però, è profondamente mutato: sia dal lato della filosofia, sia dal lato dell'arte.

La *ratio* della teologia ne può trarre più intrinseci motivi di ripensamento per la singolarità della sua dottrina dell'esperienza religiosa: e anche, più specificamente, della forma cristiana della *fides*. In questo studio ci proponiamo di richiamare brevemente i motivi di riflessione che sono offerti dall'approfondimento dell'estetico nell'ambito della teoresi filosofica e delle pratiche dell'arte. Per esaminare poi le possibilità di sviluppo che scaturiscono, a confronto con la problematica odierna, dalla irruzione dell'estetico in teologia, promossa dall'innovativa impostazione di Hans Urs von Balthasar.

## 1. *Riabilitazione dell'estetico: filosofia e arte*

Dal lato della filosofia, la riabilitazione dell'estetico è contestuale alla denuncia della ragione moderna, giudicata ancora legata a una pretesa di assolutezza che nuoce all'apertura dell'intelligenza.

In parte, questa denuncia ripete, aggiornandole, le critiche del pensiero idealistico-romantico nei confronti del razionalismo. In parte, però, si discosta significativamente da esse: promuovendo la causa di un nuovo razionalismo – relativista, aperto, creativo, persino estetico – che provvede al rinnovamento dei mezzi della ragione, esercitandosi nella decostruzione delle sue stratificazioni di senso, inibendone la tendenza a costituirsi in un qualche blocco dogmatico della cui solidità e autorevolezza disporre, come di un patrimonio consolidato e di un bene comune. In questa prospettiva, non si tratta la via della opposizione del simbolo al concetto, della metafora alla definizione, del *mythos* al *logos*. La decostruzione si esercita in modo equanime su tutte le possibili costruzioni del pensiero: e proprio così afferma la trascendenza del pensare razionale rispetto all'idealismo della ragione e alla metafisica del pensato. Non ne consegue alcuna riabilitazione dell'irrazionalismo e della follia, ma neppure del pensiero arcaico o del racconto sacro (come in un De Martino, o in un Lévi-Strauss). Essi stessi vengono frequentati, alla pari, come innesco dialettico per la conferma della idoneità della ragione alla riapertura di tutti i significati: sul presupposto, però, della riprova di un ruolo puramente orizzontale e immanente della ragione, che esercita la sua trascendenza in un mondo che non ne indica nessuna, in nessun luogo. Infinito intrattenimento, ma anche gioco a somma zero (nel senso di Blanchot e di Bataille).

Dal lato dell'arte, è l'arte stessa che si è autonomamente sottratta al quadro teorico della sua esaltazione e nobilitazione, predisposto dalla modernità romantica. Non tanto, e soltanto, nei termini della sua reazione alla perdita di realtà e di vitalità conseguita dal manierismo e all'accademismo delle 'arti belle' (la prima Avanguardia). Piuttosto, quella sottrazione vale in riferimento alla sua generale tendenza a defilarsi, rispetto alle celebrazioni dell'estetica teorica del 'bello' e del 'sublime', nella cui congiunzione si toccano – riassorbiti nell'autonoma genialità dell'artista, mediatore designato di una divina mania – i vertici della perfezione spirituale e della trascendenza religiosa.

Il sistema contemporaneo dell'arte è stato investito anch'esso da una possente spinta decostruzionistica, nei confronti della romantica religione dell'arte, alla quale il tardo romanticismo aveva consegnato il suo estremo tentativo di rimanere all'altezza dell'investitura ricevuta dagli spiriti della crisi razionalistica. Ne ha ripudiato la nobilitazione filosofica, intuendo che essa nascondeva anche un'ambizione sostitutiva, predisposta dall'iscrizione della sensibilità artistica nella funzione propedeutica – alta finché si vuole – di un sistema-pensiero ben definito. L'arte stessa (e questo sembra ancora, in rapporto al consolidato luogo comune, una contraddizione in termini) ha combattuto l'estetizzazione e l'estetismo dell'arte 'bella'. In tal modo, ha cercato di riconquistare la sua autonomia, prendendo distanza radicale dalla mediazione dell'immagine naturale, per aprirsi un rapporto diretto con la significazione del gesto artistico. L'arte si propone di incidere nell'apparenza codificata della natura e della cultura della bellezza, per indagare il non corrispondente, il mascherato, il nascosto, il possibile – selezionato, occultato, rimosso – che sta fra la materia e la forma: ciò che sta ai bordi della scena sociale, ciò che il ritratto ha camuffato, ciò che la purezza dell'ideale ha filtrato e scartato: della realtà, come anche dell'immaginazione.

Nel gesto che inaugura il contemporaneo, l'arte cerca verità, più che bellezza. Per questa via, che vuole percorrere conservando gelosamente la propria autonomia (romantica), si riavvicina paradossalmente al tema della filosofia (metafisica).<sup>1</sup> Specularmente, la filosofia, mediante il ricupero del radicamento estetico dell'esperienza fondamentale, cerca la strada di una fenomenologia dell'apparire che guarda con interesse al gesto artistico della decostruzione del significante.<sup>2</sup> Lo stile della filosofia ne viene profondamente trasformato. Nel suo sforzo di approssimazione radicale ai tratti dell'originario, la filosofia cerca ora l'immagine che riapre i giochi del concetto, più che la definizione risolutiva che li chiude. Si può discuterne, naturalmente.<sup>3</sup> Sarebbe però un grave errore, secondo il mio punto di vista, ridurre precipitosamente questa trasformazione allo scivolamento verso l'estetizzazione del pensiero, anticamera nel nichilismo.

---

<sup>1</sup> J. GRANIER, *Art et vérité*, Paris 1997.

<sup>2</sup> M. PERNIOLA, *L'arte e la sua ombra*, Torino 2000.

<sup>3</sup> R. GENOVESE - I. TESTA, *Ragione impura. Una jam session su metafisica e immaginazione*, Milano 2006.

## 2. *Illuminismo, romanticismo: questione teologica*

La forma del concetto, nella cultura occidentale, si è realmente modellata su quella dell'idea chiara e distinta, che punta – retoricamente, oltretutto<sup>4</sup> – alla corrispondenza con l'oggetto della riduzione scientifica.

Per dare conto della perdita di realtà che si consuma, nella indiscriminata generalizzazione di quella riduzione, rispetto alla ricchezza dell'intuizione sensibile e della qualità spirituale che definiscono l'esperienza, è indispensabile aprire il significante concettuale alle forze plastiche del significato<sup>5</sup>. Esse emergono, infatti, nei chiaro-scuri della sensibilità e nelle dialettiche dell'immaginazione: che definiscono l'essere-in-vita degli oggetti mondani,<sup>6</sup> e non semplicemente il punto-di-vista del soggetto emozionale.<sup>7</sup> La teologia della modernità – la stessa filosofia

---

<sup>4</sup> Q. MEILLASSOUX, *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence*, Paris 2006. Saggio assai brillante, che decostruisce in modo impeccabile la 'fallacia' iscritta nella recezione del modulo kantiano della conoscenza, al quale ancora si appella – retoricamente, appunto – il sapere presuntivamente naturalistico, per adombrare la sua validità generale di modello epistemico generale della razionalità. L'approdo non è 'metafisico', ma l'argomentazione dell'aporia del soggettivismo moderno mi appare esemplare.

<sup>5</sup> Impegno ininterrotto della contemporaneità, da Schelling al recente decostruzionismo: G. BOFFI, *Eстетica e ontologia dell'immaginazione. Una lettura di Schelling*, Milano 1997; F. LYOTARD, *Discorso, figura*, trad. it., Milano 2008.

<sup>6</sup> «La sensibilità gode di una considerazione nuova nella riflessione contemporanea. Essa non appare più come pensiero ancora immaturo destinato all'errore e all'illusione, nemmeno come puro e semplice trampolino di lancio della conoscenza razionale. Sotto l'influsso di Bergson, ma soprattutto nella fenomenologia, si scopre nella sensibilità una peculiare profondità e sapienza. Ogni costruzione intellettuale riceverebbe dall'esperienza sensibile – che essa pretende di superare – lo stile e le dimensioni stesse della sua architettura. Bisognerebbe ritornare a questa esperienza originaria, a questa infrastruttura 'ante-predicativa'. L'empirismo certamente ci guadagna, ma si tratta di un empirismo completamente nuovo. La sensibilità non si limita a registrare i fatti: essa delinea, per così dire, lo 'stato civile' e il destino metafisico dell'essere che viene sperimentato» (E. LÉVINAS, *Jean Wahl e il sentimento*, in E. LÉVINAS, *Nomi propri*, trad. it., Casale Monferrato [Alessandria] 1984, p. 145). La citazione è riportata e commentata nel bello studio di P. CHIAPPAROLI, *L'affezione come nascita del soggetto. Due tesi a confronto: E. Lévinas e M. Henry*, in *Teologia e Filosofia. Modelli, figure, questioni*, Milano 2008, pp. 101-137, qui p. 101. Nella stessa linea, ampliando l'orizzonte degli interlocutori: R. BUFALO, *L'esperienza precaria. Filosofie del sensibile*, Genova 2006.

<sup>7</sup> «Lo stesso difetto di riduzionismo che pesa sulla teoria della conoscenza mette un'ipoteca sullo sforzo di costruire una teoria dell'immaginazione: appiattire sul soggetto (in qualunque modo lo si intenda) l'immaginazione e trattarla come una 'facoltà' del soggetto medesimo. A quel punto, che la si definisca come un potere di riprodurre delle impressioni sensibili, come sintesi trascendentale inquadrata nello schematismo, o come intenzionalità di una coscienza nullificatrice, si tratta regolarmente – sia pure in modo

cristiana – è rimasta per lungo tempo estranea al processo di revisione del debito che la coscienza razionale ha modernamente contratto nei confronti della gnosi del concetto: sia dalla parte dell'arte, sia dalla parte della filosofia. Si possono certo segnalare *exploit* di singole genialità (M. Deutinger, A. Rosmini, E. Gilson, J. Maritain). Esse rimangono per altro nel solco di una brillante riproposizione della tradizione ontologica e metafisica classica, in cui la cultura cattolica cerca la propria ricomposizione con se stessa, più che con il pensiero dell'epoca.

In senso ampio, l'orizzonte dominante, ancorché latente, del confronto fra la cultura cattolica e il pensiero estetico è quello di un ambiguo rapporto con la reazione romantica al razionalismo illuministico.

Da un lato, infatti, l'opposizione sul piano dottrinale si irridisce, opponendo seccamente la 'razionalità' delle premesse antropologiche della fede ad ogni ipotesi di legame fondativo con il sentimento, l'affezione, l'attrazione (e persino l'esperienza interiore e il dinamismo della coscienza). Dall'altro, la sensibilità cattolica nel tempo della crisi subisce (per lo più inconsciamente) l'irresistibile fascino dell'esaltazione estetica del religioso, che fa parte di una larga falda del movimento romantico. Nell'inclinazione prevalente di tale movimento, l'esaltazione del 'sacro' è funzionale ad una religione del sentimento e dell'arte: ultimamente sostitutiva di ogni forma confessante e dogmatica della devozione e del credo. E tuttavia, la sua rivendicazione dell'idealità spirituale, mortificata dai tratti emergenti della civilizzazione burocratica e utilitaristica, enfatizza la nostalgia per la grande tradizione dell'arte sacra occidentale.

Nei confronti di una modernità illuministica che intende archiviare il 'sacro', in tutte le sue accezioni, nella preistoria dei 'secoli bui', l'anti-modernità romantica esalta la mistica del gregoriano e il senso del mistero custodito sotto le volte delle cattedrali dagli antichi riti. Indipendentemente dalla questione degli addentellati culturali e politici che si accorpano intorno all'esaltazione della 'sacralità dell'arte', ai quali non è certo estranea, la cultura ecclesiastica assimila quasi per intero la lingua romantica, acclimatandovi sostanzialmente l'idealità di una nuova 'arte sacra':

---

diversificato – di descrivere l'immaginazione a una soggettività: vuoi in quanto separata dall'Essere, vuoi in grado di assorbirlo in se stessa» (J. GRANIER, *Art et vérité*, p. 93).

capace di rimettere in auge una gloriosa tradizione, dove appunto l'eccellenza dell'arte è simultaneamente realizzata in stretta connessione con l'esercizio del rito sacro e l'espressione della fede confessante. Il modo in cui questa gloriosa tradizione è riconosciuta e selezionata, in verità, corrisponde ad una equivoca sintesi fra le nostalgie del mito romantico e quelle dei fautori di un nuovo regime di cristianità, più che alla realtà della storia (dell'arte, come anche della fede). In ogni modo, all'interno di questo dominio del rapporto fra arte e religione, la lingua cristiana tratta le categorie della funzione religiosa dell'arte – l'affinità della bellezza artistica con il divino, l'eccellenza spirituale dell'espressione artistica – secondo una modulazione sostanzialmente romantica. In questo ambito – quello dell'arte (sacra) – l'interdetto teologico fondamentale si dissolve: la profondità del 'sentimento' è teologicamente recuperabile, la qualità 'affettiva' appare un indicatore etico, la 'forma' sensibile un mediatore idoneo del fondamento metafisico.

L'inconscio 'romantico' della spiritualità e dell'arte, con le sue oggettive ragioni di interesse e con i suoi inestricabili equivoci, non è in alcun modo dipanato.<sup>8</sup> La 'questione illuministica', con la sua multiforme incidenza nell'ambito della cultura del cristianesimo, è attualmente oggetto di consistenti revisioni, ritrattazioni, analisi critiche e persino auto-critiche, da parte della teologia cattolica. La 'questione romantica', che presenta analogo spessore di intrecci, non si pone proprio.

### 3. *Estetica per la teologia: Hans Urs von Balthasar*

Per rimanere nel campo dell'attenzione più specificamente teologico-teorica, si può senza dubbio affermare che la nuova apertura di credito per l'orizzonte dell'estetico, specialmente nell'ambito della teologia cattolica, ha ricevuto impulso determinante dal progetto di 'estetica teologica' che Hans Urs von Balthasar ha vigorosamente 'imposto' all'attenzione della teologia professionale.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> J.-M. SCHAEFFER, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*, Paris 1992.

<sup>9</sup> H.U. VON BALTHASAR, *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik*, 1: *Schau der Gestalt*, Einsiedeln 1961 (trad. it. *Gloria. Una estetica teologica*, 1: *La percezione della forma*, Milano 1971); cfr. R. VIGNOLO, *Hans Urs von Balthasar. Estetica e singolarità*, Milano 1982.



Il progetto, di per sé, mirava all'obiettivo di disincagliare risolutivamente l'impostazione teologico-fondamentale (la teoria della rivelazione e della sua umana credibilità), dall'estrinsecismo del modello apologetico-razionalistico, che leggeva l'intero volume degli eventi connessi con la manifestazione di Dio, come 'segni' dimostrativi di un agire divino, più che come la 'forma' significante della verità rivelata. Nello stesso tempo, l'adozione di un modello 'estetico' della rivelazione, perseguiva l'intento di una produttiva *Aufhebung* (riassorbimento e oltrepassamento) dei grandi modelli di intelligibilità e persuasività dell'antico e, rispettivamente, del moderno: quello 'cosmologico' (la rivelazione conferma ed eleva l'ordine divino del mondo) e quello 'antropologico' (la rivelazione compie e trasfigura il desiderio profondo dell'uomo). Nonostante il buon servizio reso al cristianesimo, tali modelli conservavano una intrinseca attitudine a pre-constituire le condizioni – e in certo modo anche i limiti – della libera iniziativa di Dio, riducendone i contorni ai termini della sua apprezzabile corrispondenza (e conferma) di un ordine precostituito del *logos*. Lo slittamento del dispositivo della credibilità umana, da semplice presupposto di 'ricevibilità' della rivelazione divina a misura inderogabile di 'ammissibilità' dei suoi contenuti, è stato – storicamente – un rischio più che ipotetico.

In ragione di ciò, von Balthasar individua nel modello dell'esperienza estetica una permeabilità migliore per l'intelligibilità del modo in cui la rivelazione esibisce la persuasività del suo nucleo centrale (la verità dell'amore di Dio, che si offre nel Figlio), senza doversi previamente accreditare di fronte all'*a priori* di un ordine stabilito estrinsecamente rispetto alla sua offerta. L'estetico, infatti, è orizzonte dell'esperienza perfettamente compatibile con la novità, l'originalità, la sorpresa, la creatività della manifestazione: lungi dal trarne motivo di 'sospetto', se l'*'aspetta'*.

Lo splendore dell'opera d'arte si raccomanda da sé, in ragione della sua stessa manifestazione: la sua capacità di attrazione, e di persuasivo apprezzamento, sono immanenti alla qualità della sintesi tra forma e contenuto. Il gesto caratteristico dell'atto che la genera, e il tratto tipico dell'evento che la espone alla sensibilità spirituale del suo interlocutore, è dell'ordine della grazia: libertà dell'apparire, disinteresse dell'offrirsi, gratuità dell'accadere. È di qui che l'opera trae la sua enigmatica necessità, ossia la qualità del suo dover essere così, e non altrimenti: ossia, da una necessità

interna al suo costituirsi, che accade precisamente in essa e con essa, e non per via di un vantaggio comparativo o di consequenzialità precostituita rispetto ad altro. La purezza di questa interna necessità è precisamente l'evidenza della sua libera trascendenza.

Il fatto che essa, proprio così, si offra, iscrive quella libertà nella forma radicale della donazione.<sup>10</sup> L'opera non si contempla e non si gode da se stessa: nella sua manifestazione è iscritta la pura destinazione del gesto artistico alla contemplazione e al godimento dell'altro. L'opera si consegna, per così dire indifesa, all'esperienza che l'altro ne fa. Al tempo stesso, il gesto artistico che vi si risolve non può essere sostituito da altro, non è fungibile con nessuna ripetizione, variazione, glossatura o ripresa. Irriducibile all'utile, non è altrimenti utilizzabile.

L'analogia che in tal modo si rende disponibile, per la custodia dei tratti qualificanti in cui la tradizione (a partire dalla scrittura biblica originaria) iscrive il nesso fra rivelazione e fede, apre l'orizzonte per l'elaborazione della sua speciale pertinenza. L'ambito dell'esperienza estetica, infatti, è un punto di attrazione di alcune chiavi dell'esperienza fondamentale del senso, che proprio in quella dimensione trovano il loro più essenziale contesto di significazione. Di più, secondo von Balthasar, la qualità trascendentale dell'ordine ontologico cui si rivolge l'estetico – l'assoluta bellezza – lascia intravedere una peculiare affinità tra la perfezione della forma (la speciale compiutezza dell'ente creaturale e finito, che annuncia il suo vero *telos*, rispetto al meramente funzionale e utilitaristico) e lo splendore del divino.

Nella tradizione cristiana, in modo esplicito o implicito, il *focus* della bellezza, nell'intreccio con le categorie contestuali della forma e della luce, dell'armonia e dell'incanto, dell'attrazione e della grazia, della creatività e dell'unicità dell'opera, che incarna la bellezza e la fa accadere per noi, ha rappresentato il tratto qualificante della sintesi rivelata del *verum* e del *bonum*. La peculiarità della manifestazione divina dell'amore, infatti, si raccoglie a tal punto nell'amabilità della sua forma, da connotare la verità medesima con l'irradiazione di un'intrinseca persuasività: che sottrae l'incontrovertibile alla pura maestà della sua autoaffermazione, avvolgendo l'imperio dell'incondizionato nella forma affettiva del dono. Allo stesso modo, l'orizzonte sintetico

---

<sup>10</sup> M. LOCHBRUNNER, *Analogia caritatis. Darstellung und Deutung der Theologie Hans Urs von Balthasars*, Freiburg i.Br. 1981.

della bellezza sottrae la figura del bene all'equivoca pressione del desiderio o della legge, inclinando signorilmente l'abbraccio verso il nucleo di un compimento dell'agire – di un dover essere – in cui la libertà riconoscente sovrasta il vincolo della necessità.

Per poter lavorare all'altezza di questa sintesi – e dunque all'altezza della rivelazione – il *pulchrum* deve essere colto nella sua radicale portata metafisica. Balthasar giudica che gli eccessi 'analitici' dell'estetica moderna e contemporanea abbiano oscurato questa apertura, concentrandosi, lungo la più generale deriva antimetafisica del contemporaneo, sulla costituzione immanente dell'esperienza estetica e dell'opera d'arte, rendendo così indisponibile la frequentazione teologica di questo orizzonte. L'indicazione del livello al quale deve essere trattato l'estetico, in vista del suo assestamento all'altezza della struttura teologica che vi si iscrive, è piuttosto quello della grande dottrina scolastica dei trascendentali. Balthasar ne individua la sequenza-cardine nella triade del *pulchrum*, del *bonum* e del *verum*, alla quale consacra idealmente lo svolgimento delle tre parti della sua opera maggiore. La sequenza vuole essere compresa anche secondo una sostanziale circolarità dei trascendentali medesimi, del resto già compresa nella dottrina dell'antica scuola. Rimane in ogni caso in evidenza, come tratto qualificante del progetto che ispira la *summa* balthasariana, la mossa che pone il *pulchrum* come il luogo dell'accesso alla dottrina della rivelazione: ossia, nel punto in cui la dottrina teologica tradizionale argomentava le condizioni costitutive dell'umana possibilità e congruenza dell'atto della fede.<sup>11</sup>

#### 4. *L'apparato categoriale dell'estetica teologica*

In Balthasar, l'evocazione dell'estetico, come chiave di volta per l'accesso più coerente al pensiero della singolarità – anche

---

<sup>11</sup> «Quest'opera costituisce il tentativo di sviluppare la teologia cristiana alla luce del terzo trascendentale, di completare cioè la considerazione del *verum* e del *bonum* mediante quella del *pulchrum*. L'introduzione mostrerà in che misura il pensiero cristiano sia stato impoverito dalla perdita di questa prospettiva che un tempo permeava così potentemente la teologia. Non si tratta, quindi, a motivo di una vaga e nostalgica malinconia, di farla scivolare su una carreggiata laterale, tranquilla e poco frequentata. Si tratta piuttosto di riportarla sulla strada principale, abbandonata, senza per questo voler affermare che la prospettiva estetica debba sostituire, per il futuro, nella conduzione della teologia, quella logica ed etica» (H.U. VON BALTHASAR, *Gloria* 1, p. 3).

epistemica – della rivelazione cristiana, punta alla convergenza di tre fondamentali categorie che, nella storia del pensiero occidentale – a differenza di quello asiatico – hanno finito per sciogliersi dal plesso della struttura originaria sul quale si è concentrato il *logos* della ricerca del fondamento.<sup>12</sup>

La prima è appunto quella della bellezza, della quale Balthasar sollecita una ricomprensione mirata a incidere sulla costituzione stessa della ontologia fondamentale, più che della teoria dell'arte: per non parlare del paradosso iscritto nella sua attuale inclinazione ad abitare, respinta come ingenuità dalla coscienza critica dell'arte spiritualmente impegnata, la creatività della seduzione e dell'artificio.

La seconda è quella della sensibilità, che ha subito il logoramento della sua crescente riduzione alla sensorialità, mentre nel lessico corrente – curiosamente, ma non incomprensibilmente – rimane un concetto-chiave, insostituibile, per dire delle qualità fini – alte, dello spirito.

La terza, infine, è affezione. La sintetica parola d'ordine della teologia fondamentale di Balthasar è questa: solo l'amore è credibile. Ma appunto l'amore, che sarebbe di casa con la bellezza radicale dell'atto d'essere e con la sensibilità più alta della creatura spirituale, patisce il loro svilimento: che è, sotto il profilo culturale, l'effetto della marginalizzazione dell'estetico dall'ordine dell'ontologia e dell'antropologia fondamentale. In tale deriva, il pensiero finisce per perdere la cognizione stessa del loro nesso originario: se ne svuotano la metafisica, la gnoseologia, la teoria della coscienza e la dottrina della percezione.

Per lanciare la sua provocazione, Balthasar si disincaglia rapidamente dall'estenuante passaggio attraverso le 'scienze' dell'estetico, con il loro affacciarsi analitico intorno alla costituzione immanente dei dispositivi di funzionamento del giudizio di gusto, delle sue 'emozioni' e delle sue 'seduzioni'. Di certo, in tale sequenza, lo svuotamento di ciò a cui propriamente rimandano bellezza, sensibilità, affezione, appare vistoso: e con esso, la perdita di orizzonte per la fenomenologia dello spirito e l'ontologia dell'esperienza che vi dovrebbero corrispondere.

---

<sup>12</sup> Cfr. S. VAN ERP, *The Art of Theology. Hans Urs von Balthasar's Theological Aesthetics and the Foundations of Faith*, Leuven 2003.

Per far comprendere la legittimità cristiana dell'appello teologico all'estetico, d'altro canto, Balthasar ne contestualizza il programma evocando due fondamentali passaggi della teoria elaborata dalla tradizione: la grande antropologia patristica dei sensi spirituali, la geniale ontologia medievale dei trascendentali dell'essere. Queste stesse tradizioni, per altro, si sono considerevolmente alleggerite, all'interno della teologia cristiana, scivolando rispettivamente nella marginalità di una teologia spirituale complementare e superogatoria, e nel convenzionale formalismo di un teorema tardo-scolastico che vale poco più che una citazione *ad honorem*. Anche l'appello di Balthasar, tuttavia, vale come una citazione. Sul piano della storia delle idee, infatti, ci sono ragioni specifiche per quella deriva. Alcune appartengono precisamente alla storia del cristianesimo e della sua teologia.

Inoltre, non tutte le ragioni sono attinenti alla perdita di interesse per la 'cosa' in gioco: altre sono di fatto pertinenti alla trasformazione delle evidenze rese storicamente disponibili dalla trasformazione del contesto di esperienza, che le categorie di quella configurazione del sapere si proponevano di illustrare. La dottrina dei trascendentali, che ha rappresentato un valido *theologumeno* per l'articolazione razionale (anti-gnostica) del neoplatonismo ellenistico e del creazionismo cristiano, contiene realmente, quando sia concepita come un *a priori* metafisico dell'ontologia, una vocazione al formalismo e all'equivoco della sua competenza analitica.

Quando Balthasar obietta (giustamente) contro il fraintendimento che assolutizza il suo approccio estetico, riducendo la conoscenza teologica al modello di un rispecchiamento contemplativo e di una corrispondenza formale, indicando la sua necessaria integrazione con la drammatica – storica e perciò anche ontologica – della relazione teologale, evidenzia anche, implicitamente, la ragione principale del difetto accumulato dalla precomprensione onto-teologica dei trascendentali.<sup>13</sup> Analogamente, quando il teologo di Basilea contrasta la risoluzione autoreferenziale dell'esperienza mistica del divino, nella quale si trova a convergere – sia pure *concordia discors* – lo sfondo della spiritualità filosofico-ellenistica e l'aura della religiosità idealistico-romantica, coglie esattamente il punto in cui la tradizione dei sensi spirituali deve

---

<sup>13</sup> M. SAINT-PIERRE, *Beauté, bonté, vérité chez Hans Urs von Balthasar*, Paris 1998.

essere ri-pensata, nel quadro della struttura relazionale e dialogica (cristiana, infine) dell'esperienza del trascendente.<sup>14</sup>

## 5. *Estetica teologica ed estetizzazione del mondo*

Una seconda sollecitazione all'elaborazione di un'estetica teologica congruente, attrezzata nei confronti del fraintendimento al quale rimane esposta, senza la necessaria mediazione critica della cultura contestuale, riguarda le nuove dimensioni epocali di quel fenomeno che possiamo chiamare 'estetizzazione' dell'esistenza. L'estetico, in verità, rimane costitutivamente esposto all'ambiguità etica: la coscienza di questa ambivalenza attraversa, del resto, l'intera cultura occidentale.

L'estetizzazione del mondo è anestetica compensazione dell'impotenza a trattenere l'umanesimo nel suo luogo proprio, ossia all'altezza del suo spirito e della sua sensibilità (Marquardt). Nietzsche stesso, nella fase finale, ha dovuto essere sopraffatto dagli esiti difformi del suo programma di estetizzazione del senso: la nuova musica (Wagner), lungi dal celebrare il trionfo degli spiriti irreligiosi e vitali, spavaldi antagonisti del tragico, consegna infine le lacrime di *eros* al sacramento cristiano dell'espiazione e della purezza di *agape* (Parsifal). La colonna sonora del secolo a venire (è la profezia di Nietzsche) sarà come la musica di Wagner: oppio e nobilitazione di un eroismo da poltrona, per gli spiriti cristiano-borghesi della *décadence*. L'ambiguità dell'estetico non poteva avere rappresentazione migliore. La necessaria contrapposizione

---

<sup>14</sup> Del resto, lo stesso Balthasar si era messo sulle tracce di questa intuizione già con il suo primo grande lavoro (*Apokalypse der deutschen Seele*, 3 voll., Einsiedeln 1998<sup>3</sup>), discutendo la nuova evidenza epocale di una comprensione 'escatologica' ('anti-cartesiana') dell'autocoscienza: quella cioè in cui la qualità dello spirituale e la forma della libertà giungono a percepirsi – di contro alla tradizione 'anestetica' della metafisica razionalistica – come intrinsecamente dipendenti. Nell'apertura dello spirito finito all'Assoluto 'ne va di noi' e della nostra destinazione: non semplicemente della conoscenza dell'essere. Questa è la lezione che Balthasar ricava dalla apocalisse dello spirito tedesco, e dal suo approdo/caduta nella *concordia discors* dei due 'dioscuri' del suo esito contemporaneo (Kierkegaard e Nietzsche). Il successivo rifiuto teologico del trascendentale auto-riflessivo, poi, in favore del principio dialogico, come anche l'enfasi posta sulla drammatica della libertà, come figura radicale della corrispondenza ontologica della grazia (Barth), invece che dell'autorealizzazione ontica dello spirito (Hegel), va pure in questa direzione. Cfr. D.C. SCHINDLER, *Hans Urs von Balthasar and the Dramatic Structure of Truth. A Philosophical Investigation*, New York 2004.

della dispersione estetica e della concentrazione cristiana, dall'altro lato, era già il teorema formulato con precisione da Kierkegaard. L'estetico, considerato come categoria dello spirito e forma di esistenza, lungi dal poter essere inteso come propedeutico, almeno, all'elevazione verso la trascendenza, appare qui come l'ostacolo più grave per l'ingresso nella serietà dell'esistenza: in cui si pone l'alternativa tra la fede e il tragico. Balthasar attribuisce a questa mossa di Kierkegaard, 'gravida di conseguenze', un peso decisivo in ordine alla 'disestetizzazione' della teologia. Balthasar riconosce altresì che la netta impostazione critica di Kierkegaard trova la sua giustificazione in riferimento a un modello di interpretazione dell'estetico che richiama la tradizione – in parte intellettuale e in parte edonistica – del borghese libertino.

Rinviare l'autenticità dell'estetico a un fondamento trascendente non esonera dalla necessità di articolarne l'esperienza, indicando i tratti della sua costituzione immanente che rendono afferrabile il nesso. Bisognerà pur trovare una ragione del fatto che la metafisica classica, alla quale si può sperare di ancorare l'autenticità della bellezza, abbia conosciuto un progresso di crescente presa di distanza dall'estetico. Proprio come sembra necessario esaminare per quale ragione l'estetica romantica dell'arte, che fa appello alla trascendenza come sua giustificazione ultima, abbia condotto l'estetico 'fuori' dalla ragione e dalla coscienza, saldandolo con l'irrazionale del sacro e dell'emozione. Il paradosso post-moderno, infine, è proprio questo. Il lessico romantico della spiritualità, dell'amore rimane intatto, in una fase storico-culturale in cui tutto il suo mondo è caduto. Esso riveste (in mancanza di meglio, o come trasfigurazione del vuoto?) stili di vita che appaiono estranei alla qualità spirituale: o addirittura ne prendono intenzionalmente distanza.

In questo punto esatto, per la verità, appare il residuo di insufficienza della teoria (filosofica, ma, in certo modo, anche teologica) a modificare la sensibilità: è il limite della tesi hegeliana sulla morte dell'arte. È proprio la logica dello spirito, che richiama in causa le pratiche e la cultura dell'arte effettiva. In riferimento al dilagare della vita estetica, di cui parla Kierkegaard, la pratica dell'arte si prende, per così dire, la sua rivincita sulla pura teoria.

La teoria standard più diffusa (di certo quella più corrente in teologia) concepisce sostanzialmente la pratica dell'arte come il riflesso di una idealità e di una ispirazione: nelle quali pro-

priamente risiede la determinazione del senso che l'opera porta all'evidenza sensibile. Il valore aggiunto sarebbe, appunto, quello della bellezza o del virtuosismo della creazione che ne risulta. Di fatto, la pratica dell'arte, soprattutto là dove essa è la dominante di un coinvolgimento esistenziale del singolo, non agisce più – da molto tempo – in questa prospettiva lineare. Essa si comprende come un processo di ideazione, come un gesto di significazione, che interferiscono attivamente nella generale produzione di idealità e di intenzionalità di una determinata società e di una determinata epoca. L'arte, con i suoi propri mezzi, non si limita ad 'eseguire', sia pure creativamente, una qualche configurazione dello spirito – della coscienza, del sapere, dell'immaginare, del desiderare – che la precede. Intende piuttosto, con i mezzi propri dell'arte, 'dire la sua', nell'ambito della creazione spirituale complessiva. I modi in cui l'atto estetico concorre all'elaborazione del pensiero e dell'immaginazione, intercetta i flussi del pensiero generale, entra pure in dialettica con essi.<sup>15</sup> Concorre insomma attivamente – e insostituibilmente – alla storia esistenziale e sociale dei significati, interagendo per l'appunto con la loro dimensione estetica: che in qualche modo, e in misura diversa, tutti i significati partecipano.<sup>16</sup>

È la dimensione in cui la precisione e l'aggiustamento dei significati si decide nella sfera delle forme e delle forze che plasmano e orientano lo spirito sensibile.<sup>17</sup> L'arte di pensiero, l'arte di ricerca, l'arte che non può rinunciare a interloquire con la contemporaneità della cultura, l'arte che vuole scavare criticamente nell'odierna complicità fra l'estetica delle forme e l'anestesia dello spirito, appare impegnata in un *détournement* vigoroso dall'estetizzazione del senso<sup>18</sup>. Non vuole conciliarsi a buon mercato – anzi non vuole semplicemente mercanteggiare – con la bellezza: ne percepisce, infatti, una larga disponibilità a

---

<sup>15</sup> In considerazione della posta in gioco, ossia l'inaridimento metodico dell'umano extra-scientifico, ad opera del tecno-capitalismo, si può guardare con simpatia persino alla stravaganza dell'arte non compiacente con il marketing, che fa pur sempre memoria delle scienze dello spirito: O. MARQUARDT, *Compensazioni. Antropologia ed estetica*, trad. it., Roma 2007.

<sup>16</sup> B. SAINT GIRONS, *L'acte esthétique. Cinq réels, cinq risques de se perdre*, Paris 2008.

<sup>17</sup> T. GRIFFERO - M. DI MONTE (edd), *Potere delle immagini?* (Sensibilia 1), Milano 2007.

<sup>18</sup> E. PANOFKY, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, trad. it., Torino 2006; F. CARMAGNOLA, *Parentesi perdute. Crisi della forma e ricerca del senso nell'arte contemporanea*, Milano 1998.



comporsi con la rimozione e l'alleggerimento di ogni possibile autenticità.<sup>19</sup>

Diamo pure per scontate tutte le variazioni dell'espedito, dell'ideologismo, del ribellismo a buon mercato (anche nel senso della trasgressione di maniera, che si vende a caro prezzo). Eppure: che cosa sarebbe il pensiero critico dell'epoca senza la resistenza che, dall'interno dell'arte, ci tiene sensibili alla necessaria critica delle retoriche del vero e del bene? Possiamo consegnare l'incerta ricerca dell'arte – che rimane cocciutamente a presidiare questo solco – alla pura e semplice insignificanza metafisica? O non dobbiamo piuttosto interloquire e sperimentare con essa – lottare corpo a corpo, se necessario – per sottrarla alla sua separatezza e alla sua rassegnazione? Essa potrebbe avere tutta un'altra storia, coinvolta da una relazione assidua e ospitale. In ogni caso, non c'è altro modo per restituire sensibilità – non solo teoria – al pensiero della trascendenza. È l'ultimo motivo dell'ideale programma di un'estetica teologica che voglia seriamente chiudere il cerchio della sua compiuta giustificazione.<sup>20</sup>

Il disinnescamento della qualità spirituale si insedia oggi – in termini di cultura di massa – mediante l'assuefazione nichilistica dell'estetico, che abita imperturbabile la retorica dei suoi valori alti: sensibilità, creatività, bellezza, amore. La sua evidenza più inquietante non è tanto l'indecenza delle immagini erotiche che la spettacolarizzazione dell'esistenza mette in commercio. Prima, e più radicalmente, è l'indecente saturazione della sensibilità spirituale, che il commercio dell'esistenza requisisce a proprio vantaggio.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> Non per questo, la 'trasgressione' è l'indice automatico di una autenticità riuscita: cfr. N. HEINICH, *Le triple jeu de l'art contemporaine*, Paris 1998; F. GUALDONI, *Il trucco dell'avanguardia*, Vicenza 2001.

<sup>20</sup> G. LARCHER, *Annäherungsversuche von Kunst und Glaube. Ein fundamentaltheologisches Skizzenbuch*, Wien 2005; D. ZORDAN (ed), *Riflessi di bellezza. Arte e religioni, estetica e teologie* (Scienze religiose. Nuova Serie, 16), Bologna 2007.

<sup>21</sup> S. ŽIŽEK, *Benvenuti nel deserto del reale*, trad. it., Bologna 2002; F. CARMAGNOLA, *La triste scienza. Il simbolico, l'immaginario, la crisi del reale*, Bologna 2003; S. CRITCHLEY, *Responsabilità limitata*, trad. it., Bologna 2009.



# L'estetico e l'idea cristiana di Dio

Attrazioni e disaffezioni di un rapporto inquieto

di *Marcello Neri*

## 1. *Arte e fede: il 'terzo' del loro intreccio*

Nel cristianesimo l'estetico e il teologico hanno conosciuto stagioni di grande prossimità e tornanti di un sospetto reciproco quasi metodico.<sup>1</sup> Se si guarda al nucleo di questo rapporto, inquieto e altalenante, si può cogliere che non potrebbe essere altrimenti. La relazione che intercorre fra di essi è, infatti, uno degli indici più sensibili sia della collocazione culturale della fede, sia dell'esposizione pubblica della qualità spirituale della socialità. Nell'Occidente europeo l'incrocio fra il molteplice delle possibilità estetiche e la multiforme realizzazione dei possibili del cristianesimo è il luogo in cui entrambi sono verificati e messi alla prova. Non nel senso di un reciproco giudizio e controllo, che lascerebbe teologia ed estetica sostanzialmente giustapposte; ma facendo della loro intersezione un 'terzo improducibile', che sospende sia il diritto di proprietà su ciò che è specifico di ciascuna, sia la legittimità dell'auto-referenzialità della propria creatività.

---

<sup>1</sup> Nel loro merito, le seguenti riflessioni sono largamente debentrici della ricerca teologica in questo campo condotta dal prof. G. Larcher (i limiti vanno ascritti invece solo al sottoscritto), a cui va la mia gratitudine per le occasioni di collaborazione e l'amicizia cordiale. Rimando ad alcuni dei suoi testi che hanno accompagnato l'elaborazione di questo contributo: G. LARCHER, *Vom Hörer des Wortes als 'homo aestheticus'. Thesen zu einem vernachlässigten Thema heutiger Fundamentaltheologie*, in G. LARCHER - K. MÜLLER - Th. PRÖPPER (edd), *Hoffnung, die Gründe nennt. Zu Hansjürgen Verweyens Projekt einer erst-philosophischen Glaubensverantwortung*, Regensburg 1996, pp. 99-111; dello stesso autore si vedano anche: *Subjekt – Kunst – Geschichte. Chancen einer Annäherung von Fundamentaltheologie und Ästhetik*, in K. MÜLLER (ed), *Fundamentaltheologie. Fluchtlinien und gegenwärtige Herausforderungen*, Regensburg 1998, pp. 299-321; *Teologia e arte nella società mediatica. Nuove immagini di un antico rapporto*, in «Il Regno – Attualità», 12 (2001), pp. 415-429; *Annäherungsversuche von Kunst und Glaube. Ein fundamentaltheologisches Skizzenbuch*, Wien 2005; *Arte e spiritualità. Configurazioni del religioso nella modernità*, in «Rivista di Teologia dell'Evangelizzazione», 26 (2009), supplemento, pp. 51-86.

Laddove si toccano, estetico e teologico fanno esperienza dell'indisponibilità delle opere più appassionate delle loro mani e della loro mente. Questo luogo terzo, non riconducibile alla semplice sommatoria degli addendi estetici e teologici, è caratterizzato da un'incisività culturale molto più profonda di quella pervasiva del politico, poiché esso sfugge a una regolamentazione previa da parte del giuridico. Per questa stessa ragione tale luogo terzo può essere però percepito anche come un pericolo per l'ordine istituito della convivenza sociale. Ciò che la socialità si attende dal teologico e dall'estetico è che sappiano rappresentare una forma di realizzazione dei rapporti interumani in grado di resistere alle logiche di asservimento e sottomissione delle potenze mondane. Nella loro intersezione è come se arte e fede implementassero questa loro disposizione promettente di una qualità differenziale dei rapporti secondo giustizia – che sappia rendere onore al desiderio e alle attese iscritte nel vissuto di tutti. Alla forma corrosiva del politico, che finisce per erodere la fiducia verso la possibilità di una socialità condivisa, l'estetico e il teologico possono opporre la resistenza di una rappresentanza della qualità dello spirituale, che le innerva e le giustifica nella loro partecipazione alla costruzione della convivenza umana.

È proprio l'ingresso nello spazio del loro intreccio, come scarto dal politico, che può autorizzare arte e fede a questa rappresentanza dello spirituale a favore dell'umano che è di tutti. Esso chiede, infatti, a entrambe di rinunciare a un'egemonia tanto sulla rappresentanza di Dio, quanto su quella della forma estetica; predisponendo così il campo per neutralizzare l'esclusività della pretesa che innerva la loro apparizione sulla scena della socialità. È solo questo esercizio di espropriazione, realizzato dal terzo del loro intreccio, che può condurre arte e fede all'apprendimento di quella doverosa giustizia del riconoscimento che preclude ogni occupazione coloniale della cultura. Ed è nella misura corrispondente di tale apprendimento che esse possono avanzare legittimamente la pretesa di una rappresentanza della qualità spirituale della socialità.

L'ingresso in questo spazio terzo del loro intreccio interdice, a teologia ed estetica, tanto la sudditanza quanto lo sfruttamento vicendevole; ma mette anche in crisi quell'ideale di gelosa autonomia che ciascuna coltiva come fedeltà alla propria ragion d'essere. Così che questo luogo impuro e meticcio non può più

essere soggetto a una critica unilaterale da parte di entrambe; e laddove la critica si realizzasse in questa forma, essa finirebbe per mancare ciò che arte e fede 'producono' nel territorio comune della loro espropriazione. L'unica resistenza che pensiero teologico e creazione artistica possono opporre si gioca a monte del loro intreccio, rimarcando ciascuna le ragioni della propria differenza e la signoria sul proprio «oggetto» specifico. La storia è ricca di passaggi in cui si cerca di far funzionare questa determinazione esclusiva e unilaterale anche all'interno dello spazio generato dall'intersezione di arte e fede; così facendo però esse non giungono certo a una 'percezione' della forma ma solo a una sua 'archeologia', in cui se ne separano gli strati per distillare ciò che può essere rivendicato come esclusivamente proprio.

Tale riserva, in forma di riappropriazione, sembrerebbe essere trasversale alla storia millenaria del rapporto fra fede e arte; ed emerge in maniera più virulenta in tornanti particolari della vicenda dell'Occidente europeo. Questo dice qualcosa dello spirito e della mentalità con cui l'estetico e il teologico hanno attraversato gli scenari della socialità. In primo luogo, se ne può evincere come un sentimento di elezione rispetto al destino comune della convivenza sociale e dei legami civili;<sup>2</sup> una sorta di 'privilegio' del teologico e dell'estetico sulla socialità. In secondo luogo, si potrebbe leggere in quella reciproca riserva una sorta di inconfessabile desiderio di dominio che attraversa sia le produzioni più alte del pensiero di Dio, sia la più sublime formatività dell'arte; come se entrambe fossero abitate dallo spettro di un'ossessione per il potere. Ossessione che il teologico e l'estetico hanno ampiamente coltivato, nonostante essa appaia indegna tanto della gloria di Dio quanto della bellezza della forma. Per questo fede e arte tendono surrettiziamente a negarla con sottili movimenti di rimozione e giochi linguistici, che finiscono però col potenziarla e renderla ancora più subdola.

La manifestazione della crudezza, della violenza insopportabile, dei meccanismi ossessivi di ripetizione, dell'inguardabile, che caratterizza alcuni filoni dell'arte contemporanea, potrebbe essere letta come una consapevolezza sempre più affinata di

---

<sup>2</sup> Certo con le dovute eccezioni su entrambi i lati; ma non è difficile cogliere le difficoltà opposte a tali eccezioni da parte dei 'canoni' di ciascun ambito - a conferma di una tendenza all'elezione ed elevazione rispetto al 'comune' che scorre nelle trame quotidiane del vivere.

questa volontà di potere che attraversa anche il più genuino degli sforzi estetici. Marcando in tal modo una coscienza auto-critica dell'artistico di sicuro rilievo civile, proprio laddove le istituzioni della fede continuano a fare fatica a pensare l'eccesso violento del potere che le attraversa. In ogni caso, tali forme di produzione artistica mostrano che non c'è ideazione concettuale e formativa (umana o divina che siano) che possa avanzare un diritto di esenzione da una critica volta a smascherare questo spettro dell'ossessione per il potere presente anche nel bello e nel divino. Su questo la teologia sembra pagare pegno rispetto alla liberalità con cui l'artistico va realizzando i suoi processi di auto-critica, mettendo in discussione i parametri della sua accoglienza culturale e mostrando di non essere preoccupato di sé. Il teologico fatica ancora a vivere del medesimo slancio di passione per l'umano, per il rispetto della sua esperienza, per l'abissalità dei suoi destini. Nella fede i trascendentali del vero, buono e bello rischiano di essere ancora concetti auto-evidenti, impermeabili all'effettività dei vissuti, sottratti a ogni possibile commistione con le forze oscure che li attraversano.

Un segno di questa fatica del teologico è la tendenza a ricondurre il tema del bello all'univocità di una forma la cui evidenza sarebbe in sé tanto irrevocabile quanto inconfutabile. Nessuna opacità nel bello teologico. Laddove l'arte cerca di scardinare l'auto-evidenza astratta del paradigma della bellezza come esaustivo dell'estetico, la fede ritiene di dover denunciare tali tentativi, non solo dal punto di vista della loro pertinenza teologica, ma anche per quanto riguarda la loro appartenenza alla sfera estetica.<sup>3</sup> Il rischio è quello di continuare a pensare l'estetico come la semplice raffigurazione contemplativa di un'idea predeterminata della verità (e in parallelo l'etico come sua semplice applicazione pratica). In quest'ottica è difficile parlare di una reale intersezione fra arte e fede, perché il registro sul quale la fede costruisce il rapporto è quello dell'assunzione funzionale (e dell'appropriazione).

Nel 'luogo spurio' dell'intreccio fra arte e fede si sono condensate tutte le ragioni principali dell'adesione e della conflittualità tra le istituzioni della fede e le ragioni della modernità.

---

<sup>3</sup> È il tono scontroso e polemico, quasi risentito, che si può cogliere nel saggio di R. SCRUTON, *La bellezza e il sacro*, in COMITATO PER IL PROGETTO CULTURALE DELLA CONFERENZA EPISCOPALE ITALIANA (ed), *Dio oggi. Con lui o senza di lui cambia tutto*, Siena 2010, pp. 105-116.

Il rapporto non poteva uscirne che sovra-determinato e ferito, incidendo nell'animo delle due forze in gioco una ritrosia quasi sistemica a concedergli quell'ampiezza di respiro e quell'incanto sconvolgente gli ordini costituiti di cui esso sarebbe capace se fosse lasciato operare secondo il suo *nomos* paradossale. Almeno è così che ce lo ritroviamo oggi tra le mani, ogni qualvolta il teologico cerchi un qualche affondo nella sfera estetica, o l'arte avanzi una pretesa di critica verso la qualità spirituale della socialità. Arte e fede sentono di non potersi muovere che per riferimento a uno spazio comune e improprio allo stesso tempo, ma faticano a riconoscersi in quel meticciamiento dei generi che preclude a ciascuna l'esclusività di una parola sia su ciò che è propriamente loro, sia su ciò che è impropriamente loro.

Riserva e ritrosia di arte e fede a concedersi al terzo del loro intreccio si sono declinate in forme diverse nei vari passaggi della storia dell'Occidente europeo. La durezza del sospetto che contraddistingue in parte il registro odierno della relazione è indotta dall'attraversamento della modernità: sentita sul versante estetico come il riscatto del diritto all'autonomia negata dalla tutela ecclesiastica lungo la stagione della cristianità; e vissuta sul lato teologico come il decadimento delle istituzioni del mondo (e quindi anche dell'arte) dalla verità della loro produzione (coincidente con la forma cristiana dell'insieme sociale). In gioco oggi vi è dunque la destinazione dell'arte. Secondo il paradigma moderno dell'estetico essa sarebbe immanente all'opera stessa e legata alla responsabilità formativa dell'artista che la produce. Secondo l'istituzione della fede quella destinazione rimane esterna all'opera d'arte ed è preservata da un'istanza che, proprio perché esteriore, sola ne può garantire la validità e la veridicità. Sono i poli di un contrasto ideologico senza sbocchi, che fatica ad assumere toni più alti e congrui alla posta in gioco. Sarebbe però riduttivo fissare la questione del nesso fra arte e fede solo a una lotta per l'autonomia e a diatribe tra esperti gelosi delle proprie competenze. L'inquietudine costante del loro rapporto è, a mio avviso, l'indice storico di aspetti strutturali e ragioni ben più profonde che lo abitano.

È la creazione all'interno dell'Occidente europeo di questo luogo culturale spurio, non riconducibile né al teologico né all'estetico a sé stanti, che inquieta e scompagina sia l'arte che la fede. Sul lato teologico, esso indica la genesi della fede nelle

trame della socialità: all'iscrizione estetica del cristianesimo corrisponde la prescrizione culturale delle genetiche del suo credere. È solo all'interno di questo nesso che nasce ogni volta di nuovo il cristianesimo occidentale: nell'indeterminazione di una forma (necessaria) che rilancia lo spessore teologale di un 'materiale sensibile' refrattario a ridursi a semplice regolamentazione da parte delle istituzioni della fede.

Dipanare la matassa di questo luogo terzo e spurio della cultura occidentale potrebbe essere una via per seguire le tracce più significative delle genealogie della nostra contemporaneità, e per smascherare quel blocco congiunturale che cerca indebitamente di appropriarsi dell'intero della vicenda dell'Occidente europeo. Quel luogo è esso stesso la traccia di un'alternativa possibile allo stallo in cui tutti siamo finiti, traccia disseminata di liberalità e contaminazioni che né lo spirito della modernità né le istituzioni della fede sono disponibili a riconoscere con la dovuta onestà. Come se nell'inquietudine del rapporto fra arte e fede fossero iscritte le dialettiche maggiori che danno forma al contemporaneo, ma che lo trattengono anche in una sorta di dipendenza che ne frena il pieno dispiegamento.

## 2. *Inserzione estetica e prescrizione culturale della fede*

Che il contemporaneo non riesca a lasciarsi alle spalle, come semplice residuo archeologico, il terzo dell'intreccio fra estetico e teologico, indica la consistenza propria di questo spazio della socialità, e l'irriducibilità del culturale alla genesi del corpo cristiano della fede. Con irriducibilità intendo sottolineare due aspetti fondamentali per l'articolazione storica della fede: il permanere di uno scarto irrisolvibile fra genealogie della cultura e genetiche del cristianesimo; e l'irrinunciabile della cultura per la genesi, sempre in essere, dell'evento cristiano della fede. Lo scarto fissa una non omologabilità dell'intero della socialità al tratto predominante che plasma la cultura-ambiente. Esso si crea non a motivo di radicali estraneità, ma di contiguità profonde; infatti lo scarto è percepito come tale solo nelle regioni della prossimità, e non in quelle della lontananza.

È proprio l'inserzione estetica della fede che decostruisce il mito della grande favola storico-culturale che il cristianesimo non



cessa di raccontare – a sé e agli altri: quella di un'epoca d'oro contrassegnata dalla perfetta coestensione civile della fede, cui seguirebbe l'epoca di un'assoluta ritrazione civile dalla fede. Di questa favola sembrerebbe nutrirsi ancora oggi il posizionamento culturale del cristianesimo cattolico; ma si abbeverano a essa, attraverso un'operazione di ribaltamento, anche le grandi narrazioni della laicità e secolarizzazione dello spazio pubblico moderno.

Se c'è un luogo capace di smascherare questa 'fabula' genealogica del contemporaneo è esattamente quello dell'arte nel suo intreccio col teologico. Anche nei momenti di massimo splendore del cristianesimo, e di più alta consapevolezza della forza del suo impatto culturale, la raffigurazione artistica è stata ben altra cosa da una mera colonizzazione operata dalla fede confessante (basterebbe dare un'occhiata ai soffitti del bersò dell'abbazia di Melk per farsene un'idea). Anzi, è stato proprio nei momenti di più forte persuasione di sé che il cristianesimo ha frequentato, con serena e spregiudicata liberalità, l'irriducibilità dello scarto culturale rispetto alla forma istituita della propria attuazione. Ed è in quelli di incertezza sui suoi fondamentali che il cristianesimo pensa la cultura in modo funzionale e a fini di asservimento, cercando di occuparne i territori solo per auto-assicurarsi di sé e della propria univocità. Sono questi i passaggi in cui la fede si sottrae all'intreccio con l'arte, pensando le forme estetiche della rappresentazione come mera auto-presentazione di sé.

Quando questo accade nelle genealogie dell'Occidente europeo, il terzo culturale dell'intreccio fra arte e fede diventa uno spazio vuoto e nullificante. L'induzione nichilista dell'arte contemporanea, se veramente si dà qualcosa del genere, non si produce in ragione di una sua maligna emancipazione dalla regola della fede, bensì a motivo del tentativo operato dalla fede – incerta dei propri fondamentali – di appropriarsi univocamente di quel territorio culturale spurio, al fine di ritrovarvi null'altro che la duplicazione di sé. La produzione artistica contemporanea è anche il tentativo di opporsi al nichilismo culturale indotto da un cristianesimo intento solo ad auto-conservarsi; ed è in questa forma che il disagio inquieto del rapporto fra teologico ed estetico mette oggi a tema la questione della collocazione culturale della fede.

I due cespiti fondamentali di tale collocazione, in regime di contemporaneità, sono il pluralismo semantico del soggetto e la pluralità spirituale della socialità (solo in apparenza disgiunti fra

di loro). È proprio il terzo culturale dell'intreccio estetica-teologia che mostra la non separazione di questi due aspetti, ponendola come questione decisiva non solo per una redeclinazione della fede, ma anche per una configurazione secondo giustizia della convivenza civile. La questione dell'integrazione fra pluralizzazione semantica del soggetto e pluralismo spirituale della socialità è ciò cui l'arte cerca di dare corpo come urgenza decisiva per l'ora presente – ma dovrebbe essere anche il compito di un'intelligenza cristiana di Dio.

L'attuazione di questo compito corrisponde all'integrazione culturale del cristianesimo stesso; che non è impresa meramente congiunturale e strategica, ma rappresenta la forma di un'adesione coerente al suo stesso modo di essere. Per il cristianesimo, infatti, la cultura non è né un'occasione per affermare la propria univoca identità a se stesso, né un semplice ambito di applicazione pragmatica dei propri fondamentali. Al contrario, la cultura, e quindi la modificabilità dei modi di abitare il mondo,<sup>4</sup> rappresenta lo spazio che genera il cristianesimo stesso. L'inserzione estetica è quel fondamentale della fede intorno al quale si articola il differenziale della propria specificità cristiana; ed è per questo che la prescrizione culturale ne rappresenta un nucleo generativo imprescindibile. Questa sua interiorità al culturale pone la questione della pluralità (semantica del soggetto e spirituale della socialità) come irrinunciabile per l'attuazione stessa della fede. Per la fede, dunque, la cultura non è un mero contesto, ma il testo stesso della sua trascrizione storica: l'inserzione del cristianesimo in una genealogia senza alcuna possibile ascrizione esclusiva.

Per questo la fede non può partire semplicemente da una pluralità del senso, come questione isolata del soggetto, senza considerare come fondamentale anche il plurale spirituale della socialità. È necessario dunque includere la socialità come elemento decisivo per l'articolazione del senso e per la qualità dello spirituale. Solo al suo interno, infatti, può apparire qualcosa che si attesti a livello del senso; e solo al limite del nesso fra soggettività e socialità, ossia nella morte, si può manifestare la qualità di ciò che viene riconosciuto come 'il' senso. Il modo di abitare legami assolutamente comuni è dunque indice e giudizio su ciò

---

<sup>4</sup> Cfr. P. BEAUCHAMP, *Qu'est-ce que culture?*, in . P. BEAUCHAMP, *Le récit, la lettre et le corps. Essai bibliques*, Paris 1982, pp. 153-184.

che avanza la pretesa di essere una particolarità indeducibile. La prescrizione culturale del cristianesimo definisce quindi il 'plurale' della particolarità della fede, non come qualcosa che le si aggiunge dall'esterno ma come la sua stessa genesi. Detta altrimenti: l'esteriorità è della fede (cristiana); e poiché essa, in questa sua collocazione culturale, rappresenta il possibile di 'chiunque', è allora possibile che 'qualunque' posizione della socialità ne sia una sua realizzazione.

#### a. Stile e cristianesimo

Il tema dell'inserzione estetica del cristianesimo è affrontato generalmente in sede teologico-fondamentale; rimane invece ancora tutta da pensare la sua ricaduta sul versante dogmatico. Obiettivamente l'esecuzione compiuta di questo modo di comprendere i fondamentali del cristianesimo implica il superamento della scomposizione dipartimentale in un sapere della fede destinato alle sue esteriorità e in uno attuato in vista della sua interiorità.<sup>5</sup> Superare questa dicotomia è l'intenzione che innerva l'opera teologica di Christoph Theobald,<sup>6</sup> incentrata sul dispositivo stilistico che istituisce il cristianesimo e la sua confessione di fede. Interpretando liberamente la sua posizione, in continuazione con quanto esposto nel paragrafo precedente, si potrebbe dire che il dispositivo stilistico opera in modo tale che la particolarità indeducibile del posizionamento culturale della fede non possa mai disporre univocamente né di sé né della propria verità, essendo strutturalmente consegnata alla pluralità dei possibili legata alla sua inserzione estetica nelle genealogie dell'Occidente europeo.

L'intrigo dogmatico del dispositivo stilistico appare qui nella sua radicalizzazione: la fede, di per sé, non è regolamentabile secondo i principi di un canone formale, ma unicamente rinvenibile lungo l'asse della sua prescrizione culturale nel plurale delle forme spirituali della socialità. Della fede è possibile solo una topologia, ossia un rinvenimento dei luoghi possibili dell'umano che si confi-

---

<sup>5</sup> È esattamente quanto fa P. Sequeri pensando la teologia fondamentale come teologia della fede (cfr. P. SEQUERI, *Il Dio affidabile. Saggio di teologia fondamentale*, Brescia 1996).

<sup>6</sup> Cfr. C. THEOBALD, *Le christianisme comme style. Une manière de faire la théologie en postmodernité*, I-II, Paris 2007; trad. it. *Il cristianesimo come stile. Un modo di fare teologia nella postmodernità*, 2 voll., Bologna 2009.

gurano nell'incontro con le genetiche della sua iscrizione estetica. Ci si discosta così dalla tradizione classica dei *loci theologici*, che sono una prescrizione teologica della cultura e prescindono dai modi concreti di abitare il mondo nell'affermazione della verità della fede. Di contro, lo stile funziona esattamente come un approccio teologico al cristianesimo che corrisponde alla sua prescrizione culturale senza possibile ascrizione univoca. Si vuole così rendere onore all'evento cristiano di rivelazione, senza però assumerlo secondo i parametri del momento fondatore – ossia di un'ascrizione ultima delle genealogie dei suoi possibili culturali. Tale ascrizione, infatti, renderebbe necessario ricondurre il plurale della socialità all'univoco di una particolarità. Inoltre, l'idea di un principio fondatore rischierebbe di elidere la spaziatura irrisolvibile tra l'inserzione corporea di un vissuto (fosse anche quello di Dio) e la sua trascrizione come uno dei possibili della pluralità spirituale della socialità.

È proprio l'idea di un principio fondatore che neutralizza (teologicamente) la qualità spuria dell'intreccio fra arte e fede; perché secondo quel principio già le genealogie della fede non sarebbero altro che la ripetizione di un modello esemplare – e a questo punto l'arte non potrebbe essere che *mimesis* inadeguata della forma spirituale di corrispondenza a quel modello. Anche i mutamenti delle condizioni di abitabilità del mondo sarebbero, alla fin fine, irrilevanti per la configurazione della fede. Ma, a questo punto, diviene problematica la stessa pluralità delle forme che la fede si dà per abitare effettivamente la mutabilità di quelle condizioni (dogma); questo perché si dovrebbe ricondurre tale pluralità a un'univocità che prescinde dall'effettività stessa della fede. L'operazione riesce solo a prezzo di un'astrazione della fede dalle differenze della sua attuazione, riducendo così la prescrizione culturale della fede a semplice accidente non sostanziale. Ma questo implica uno snaturamento della stessa iscrizione estetica del cristianesimo – che viene formalizzata e trasformata in principio logico intelligibile.

L'implementazione di questo modo di procedere si rivela essere sostanzialmente un principio di svuotamento nichilista della fede stessa. L'ossessione per il 'medesimo' che ne consegue, è il corrispondente all'egemonia dell'«uno a-plurale»<sup>7</sup> racchiusa

---

<sup>7</sup> Cfr. B. SPINELLI, «Una parola ha detto Dio, due ne ho udite». *Lo splendore della verità*, Bari 2009.

nella metafora del fondamento. Nello spazio del medesimo, il plurale non può essere che una fallacia del processo di derivazione dalla matrice invariabile preposta all'intero sistema (tecniche, più che genetiche della fede); e la socialità non è altro che il rischio di una dissipazione contrattuale dell'inderogabilità del principio fondatore.

L'idea di organizzare il cristianesimo, nei suoi contenuti, intorno al dispositivo stilistico della sua inserzione estetica, afferma al contrario l'inderogabilità della prescrizione culturale della fede all'interno del plurale spirituale della socialità. Secondo il dispositivo stilistico la fede non è né egemone, né esentata dalle regole intorno alle quali si costruisce faticosamente la desiderata riuscita della convivenza di tutti. Il dispositivo stilistico assume dunque con responsabile realismo il fatto che la coestensione civile della fede non è più fra i possibili del cristianesimo; affermando anche che essa non è né una condizione necessaria, né una verifica della riuscita evangelica della fede.

#### b. Il politico in difetto estetico-teologico

L'ambizione della contemporaneità è quella di riconoscere a ogni particolarità il diritto comune di abitare il plurale spirituale della socialità. Il limite di questa impresa è che il giuridico, ossia lo strumento che presiede alla regolazione dell'abitare comune in democrazia, può strutturare tale diritto solo come generalità. Le particolarità, proprio per essere tali, eccedono però continuamente qualsiasi forma-ambiente preparata in questi termini dal quadro giuridico della convivenza civile. Questo rimane il nodo irrisolto, interno alla forma democratica dello stato, di tutti i dibattiti sui rapporti fra la laicità dello spazio pubblico e la confessione religioso-culturale come particolarità comune ad un gruppo di cittadini/e o di ospiti di uno stato. Nella loro specularità storica,<sup>8</sup> tanto le istituzioni del moderno quanto quelle della fede palesano un evidente difetto di estetica – ossia di quello spazio che, senza

---

<sup>8</sup> Espressa in termini molto semplificati, questa è la tesi strutturale che risulta dalle ricerche storiche di P. Prodi sui grandi snodi dell'epoca moderna: cfr. P. PRODI, *Il sovrano pontefice*, Bologna 2006 (nuova edizione). Dello stesso autore si vedano anche *Una storia della giustizia. Dal pluralismo dei fori al moderno dualismo tra coscienza e diritto*, Bologna 2000, e *Settimo non rubare. Furto e mercato nella storia dell'Occidente*, Bologna 2009.

invalidare la genericità dell'ordinamento giuridico, sia in grado di onorare le particolarità plurali della socialità.<sup>9</sup>

D'altro lato, anche il riconoscimento delle particolarità deve essere gesto che si realizza nel plurale della socialità, e non può essere demandato ad alcuna istanza generale che presiede a essa. Il compito di integrare questi scarti permanenti del corpo sociale dovrebbe essere assunto dalla politica, che però si è ridotta a pragmatica delle procedure e ad affermazione formale dell'idealità democratica di integrazione di ogni particolarità. Essa non riesce più a generare un discorso pubblico condiviso quale luogo di incontro particolare del plurale della socialità.

Ci si potrebbe chiedere se oggi l'arte non stia svolgendo, in merito, un ruolo di supplenza delle grandi istituzioni che hanno plasmato il moderno; cercando di creare referenti condivisibili per il plurale della qualità spirituale all'interno della socialità, e denunciando quella violenza che impedisce una convivenza civile secondo giustizia. Ma ci si dovrebbe anche chiedere fino a che punto le istituzioni pubbliche del politico e dello spirituale possano responsabilmente demandare questo compito alla sfera dell'artistico; soprattutto se si tiene conto di quanto sprovvedute esse siano nel non percepire che, con questa delega in bianco, rischiano di indurre un'inversione nichilista all'interno di uno dei pochi contrafforti culturali che riesce ancora a opporsi alla deriva cinica di un'appartenenza alla socialità basata unicamente su interessi egoistici e privati.

Affinché la particolarità di 'chiunque', nel plurale della socialità, non evapori nel 'qualunque' indistinto (fatto che spinge verso le diverse forme di violenza identitaria), è necessario che essa venga onorata nella sua identificazione con un particolare modo comune di abitare il plurale della socialità. È probabile che su questo punto la secolarizzazione avanzata del moderno non possa del tutto rinunciare a un dispositivo teologico del riconoscimento, e necessiti di uno 'scarto estetico' della configurazione giuridica della convivenza civile. Tutto il plurale spirituale della socialità è chiamato a tale esercizio, anche il cristianesimo. Questa convocazione rappresenta la forma attuale del posizionamento culturale della fede, ossia la possibilità che essa ha di permanere nelle sue genetiche storiche. In questo, l'esaurimento del principio dogmatico

---

<sup>9</sup> Cfr. H-D. BAH, *Zeit der Maße – Zeit der Musen*, Tübingen 2008.

del cristianesimo quale ragione della strutturazione del politico nell'Occidente europeo,<sup>10</sup> non implica necessariamente l'esaurirsi della sua semantica stilistica come momento in grado di contribuire alla stabilizzazione civile dell'eccedenza delle particolarità nel plurale della socialità (il chiunque di tutti).

### 3. *Silenziose resistenze*

Nella teologia contemporanea si può iniziare a individuare una tendenza significativa a tenere in considerazione l'iscrizione estetica come il fondamentale del cristianesimo, e quindi a pensare il rapporto con la sfera dell'arte come un intreccio in cui ne va dei costitutivi della fede. Laddove l'iscrizione estetica viene così apprezzata, si trova presente anche la questione della prescrizione culturale della fede quale condizione necessaria e permanente della genesi dei contenuti della fede. Per lo più si tratta ancora di itinerari singoli, legati alle competenze di alcuni teologi e teologhe, piuttosto che dell'apertura di un campo sistematico di indagine per la disciplina teologica in quanto tale. Per quanto riguarda il rapporto arte-fede in ambito teologico siamo ancora nella stagione delle biografie, o poco oltre essa.<sup>11</sup>

A parte le biografie teologiche, sul piano più ampio della vita delle comunità cristiane, quando la fede si sporge sull'artistico lo fa secondo due codici minimali. Il primo crede ancora alla favola della coincidenza fra cristianesimo e civiltà, e va quindi esclusivamente in cerca di chiari demarcatori cristiani della produzione artistica; laddove questi non fossero rinvenibili, o non si fosse capaci di percepirli, allora si dismetterebbe l'interesse teologico per assumere un atteggiamento che potremmo definire apologetico in senso classico. Anche al secondo piacerebbe credere ancora alla favola, ma non sa più raccontarla ai suoi cuccioli. Ecco allora che l'arte offre un repertorio figurativo da saccheggiare per andare a sostenere un linguaggio credente che ha smarrito ogni potenza

---

<sup>10</sup> Si veda M. GAUCHET, *Il disincanto del mondo. Una storia politica della religione*, trad. it., Torino 1992; dello stesso autore, *Un mondo disincantato? Tra laicismo e riflusso clericale*, trad. it., Bari 2008.

<sup>11</sup> Per una rapido colpo d'occhio su alcuni dei tragitti europei si veda M. NERI, *Europa. Arte e teologia. Sparsi sentieri*, in «Il Regno – Attualità», 20 (2009), pp. 703-704.

narrativa e ogni bellezza simbolica – appunto, che non sa più raccontare le favole.

Entrambi questi approcci, ampiamente diffusi, sono indebiti; non rendono certo onore all'artistico, né tanto meno alla fede. Anche taluni filoni dell'estetico stanno provando, nella congiuntura attuale, una certa attrazione per quelle posizioni ecclesiali volte a delimitare il territorio dell'univocità cristiana all'interno del plurale della socialità, mettendo in campo operazioni caratterizzate da un estetismo un po' retrò, rassicurante ed elitario. Credo che questo tipo di improvvisa attrazione abbia ben poco a che fare con la fede; coagulandosi piuttosto intorno a un vago sentimento anti-moderno e a un regolamento di conti interno al mondo dell'arte cui la Chiesa presta il fianco con un qualche compiacimento. Questione di ideologia e di rappresentanza pubblica, quindi, più che di idee e passioni estetiche.

A chiusura di questo mio contributo vorrei semplicemente cercare di delineare a sommi capi due figure fondamentali della fede che mettono in circolo, al tempo stesso, un'inusitata apertura del cristianesimo verso la questione estetica e artistica, e offrono però anche una resistenza silenziosa al pieno dispiegamento delle potenzialità dell'intreccio fra estetico e teologico quale luogo terzo e spurio del culturale.

a. «Logos sarks egeneto» (Gv 1,14)

L'idea cristiana di incarnazione rappresenta uno dei vettori più potenti di legittimazione teologica della sfera dell'arte per l'attuazione della fede. Forse sarebbe opportuno indagare tale nesso anche nella breve stagione che precede l'attestarsi di questo concetto cardine della riflessione cristiana. Mi riferisco a quelle forme della raffigurazione artistica legate alla 'devozione' di una comunità non ancora culturalmente e politicamente egemone. In modi semplici ed elementari, anche se non mancano produzioni raffinate di notevole rilievo, la forma estetica della devozione rappresenta la formulazione di quei fondamentali della fede che precede e autorizza la successiva elaborazione concettuale della confessione.

In quest'ottica, il periodo 'catacombale' della raffigurazione artistica rappresenta una sorta di momento ante-predicativo dell'articolazione logica e teologica della fede. L'estetico si offre



qui come mediazione sufficiente per assumere la rappresentanza di strutture profonde del credere, che verranno poi elaborate in forma sempre più complessa nei simboli della fede, e sviluppate in seguito mediante l'apparato concettuale che il cristianesimo andava mutuando da quello che rimaneva del pensiero filosofico greco e dal sistema giuridico romano.

Si disegna così una parabola in cui la teologia finisce col privilegiare la forma verbale (e quindi mentale) rispetto a quella figurativa (e quindi corporea); pensando quest'ultima sempre più come una semplice rappresentazione esterna della prima – a cui comunque doveva essere ricondotta. Sono molti i fattori, legati alla cultura-ambiente e all'auto-comprensione della fede, che hanno indotto questo passaggio. Ma in un certo qual modo, è stata l'idea stessa di incarnazione, così come essa si andava articolando in seno al linguaggio teologico, che, mentre da un lato legittimava l'applicazione cristiana nella sfera dell'estetico, d'altro lato finiva con l'indebolirla dall'interno. Il modo in cui essa venne concepita, e si attestò nella coscienza cristiana, finì con il favorire una spartizione netta fra un ordine interno (divino, spirituale, intelligibile) e un ordine esterno (umano, materiale, sensibile). Per quanto corrispondente (e, nel caso del *logos* incarnato, adeguata), la forma sensibile non poteva che essere un'esteriorizzazione di un'interiorità a lei previa e in sé sussistente. Seguendo questa linea di pensiero, l'esteriorità può essere al massimo uno strumento, congiunto e funzionale, con una qualità solo derivata e dipendente.

Lo stesso pensiero cristiano ha percepito l'insufficienza del registro strumentale per rendere ragione dell'incarnazione del *logos* divino, approdando, lungo l'asse bonaventuriano della teologia, al tema dell'espressività come qualità dell'esteriorità. Ma anche l'espressione non riesce a spingersi oltre una gerarchizzazione degli «spazi», riconoscendo all'esteriorità di essere al più una buona ermeneutica di ciò che, comunque, rimane esterno alla sua superficie sensibile. L'itinerario della fede rimane anche in questo caso interiore e mentale, guidato da sensi spirituali che sono comunque altro da quelli corporei.

Anche nelle sue migliori interpretazioni, la *koinè* cristiana dell'incarnazione non riesce a pensare fino in fondo la portata ontologica dell'esteriorità, continuando a concepirla come una semplice consequenzialità inevitabile dello spazio egemone dell'interiorità. Fino a quando la teologia non riuscirà a riguadagnare

l'ordine dell'esteriorità come questione ontologica interna allo stesso pensiero cristiano di Dio, allora la fede rimarrà sempre come un passo indietro o avanti rispetto all'effettività materiale della produzione artistica; attratta da essa per le affinità che mostra con quello che dovrebbe essere il suo fondamentale differenziale (il corpo del *logos* appunto, con il suo spessore e il suo colore), ma impaurita davanti alla riduzione al sensibile che essa richiede anche per lo spirituale più sublime ed etereo – quindi anche per il pensiero di Dio.

b. «Touto estin to soma mou» (Lc 22,19)

L'Occidente europeo si nutre letteralmente dello scambio, della circolazione messa in atto dall'invenzione e dalla ripetizione di queste parole. Tra la performatività del gesto e la sua istituzione secondo l'ordine della parola vi è un abisso, che ha generato le ideazioni più belle e le perversioni più bieche della nostra cultura. Il tra(ttino) che scorre lungo la linea di spartizione gesto-parola è la matrice di un'ambivalenza radicale e non risolvibile delle genealogie da cui tutti proveniamo. Nel medesimo momento in cui interrompe ogni possibile reciprocità, per nutrirsi quasi avidamente dell'attesa corrispondenza, esso apre spazi inimmaginabili che lo spirito umano ha affannosamente abitato per trovare un suo affrancamento da quest'insopportabile attesa (divina).

Senza questo puro segno grafico che unisce gesto e parola non sarebbe pensabile l'ordine sacramentale del cristianesimo cattolico; che, a fronte di ogni ossessione greca per l'intelligibile, riscatta a dignità altrimenti impensabili la materialità del sensibile.<sup>12</sup> Eppure, nel momento in cui fa ciò, la riveste anche di un'ambivalenza e un'oscillazione che le sono sconosciute secondo il suo semplice ordine naturale. Elevandolo alla corrispondenza ontologica con il corpo del divino, lo stravolge nella sua struttura più profonda – generando una 'colpa' per tutte le infinite volte in cui esso non riesce a realizzare questo gioco di corrispondenza e trasformazione. È appunto il registro della trasformazione, così necessario all'impianto sacramentale cattolico, che sconfigge e annichilisce i possibili dell'ordinamento sensibile; trasmettendo

---

<sup>12</sup> Cfr. M. MERLEAU-PONTY, *Fede e buona fede*, in M. MERLEAU-PONTY, *Senso e non senso* (1948), trad. it., Milano 1962, pp. 203-212.

per generazioni immemori la sensazione che solo un suo snaturamento possa riscattarlo dalla maledizione di una deperibilità che lo condanna alla semplice apparenza transeunte.

Pensato per la scomparsa dell'assimilazione corporea, il cristianesimo sentì la necessità di giungere alla conservazione del sacramento (eucaristico) per la contemplazione dello spirito; fino a irrigidire poi la trasformazione in una transnaturazione che ha indebolito ulteriormente la consistenza dell'apparizione sensibile (quello che mangi non è quello che vedi). Da un lato si afferma che l'invisibile (divino) non si dà senza la sensibilità materiale di ciò che appare; dall'altro si fa dello spessore del sensibile un semplice supporto per l'invisibile. Così facendo lo si carica di un peso che lo eccede infinitamente, quasi a volerne provocare quella scomparsa che preservi la saturazione divina del fenomeno concreto da ogni commistione con la sua invincibile materialità. La visibilità dell'apparizione sensibile diventa quindi semplice appoggio della presenza e spazio per l'occupazione divina del mondo, in un'esteriorità radicale rispetto a essa – senza neanche più un vincolo tra nature, ancora necessario per pensare l'incarnazione. La presenza è reale solo dal punto di vista dell'invisibile, ma nulla da quello visibile del fenomeno che appare. Si apre così una faglia, sottilissima ma insormontabile, che finisce per slegare invisibile e visibile proprio in quello che doveva essere il corpo del loro definitivo congiungimento.

Questa sconnessione fenomenologica nel luogo stesso della presentazione della sostanza corporea del *logos* incarnato getta un'ombra lunga sullo spessore materiale della raffigurazione artistica, e offre probabilmente una delle resistenze più tenaci da parte della fede (cattolica) a concedersi a quella *kenosi* estetica della riduzione dello spirituale al sensibile – che si vorrebbe confessare realizzata una volta per sempre nel corpo del *logos* che è Dio.



## Parte seconda

### **Sensi**



# L'estetica della soggettività

di Alexander D. Ornella

## 1. Introduzione

Le teorie del soggetto o della soggettività hanno avuto una storia lunga e ambivalente, culminata sia nella dichiarazione della morte del soggetto da parte di varie discipline accademiche sia nel suo *revival* nel XX secolo.<sup>1</sup> Allo stesso modo, anche l'estetica, le teorie estetiche e le esperienze estetiche hanno avuto uno *status* alquanto ambivalente all'interno della tradizione filosofica, e le arti e la letteratura hanno goduto, nel migliore dei casi, di un'esistenza defilata.<sup>2</sup> Mettere insieme le due cose sembra dunque impresa folle, perché si dovrebbe prendere in considerazione l'intera storia della soggettività e i diversi modi di intendere il soggetto, nonché i diversi concetti di bellezza, arte, estetica che si sono formati e sono stati proposti nei secoli. Ogni tentativo in questo senso sembra destinato al fallimento. Eppure, come ha dimostrato ad esempio Dieter Henrich, avventurarsi nel regno dell'estetica e della soggettività è impresa che dà frutti, non soltanto perché soggetto/soggettività ed estetica sono interrelati e si influenzano vicendevolmente, ma perché le arti e l'estetica sono un mezzo – o, si potrebbe dire in termini più provocatori, l'unico mezzo – per il soggetto di giungere a sé.

Questo contributo, quindi, non mira a rivedere o stabilire una solida teoria della soggettività, quanto a dimostrare che la

---

Traduzione di Anna Zangarini

<sup>1</sup> Cfr. K. MÜLLER, *Glauben – Fragen – Denken. Selbstbeziehung und Gottesfrage*, 3 voll., Münster 2010, pp. 137-172, in particolare pp. 138 ss. Cfr. anche K. AMERIKS, *Die Schlüsselrolle des Selbstgefühls in der ästhetischen und historischen Wende der Philosophie*, in Th. GRUNDMANN - F. HOFFMANN et al. (edd), *Anatomie der Subjektivität. Bewußtsein, Selbstbewußtsein und Selbstgefühl*, Frankfurt a.M. 2005, pp. 389-416, qui pp. 390 ss.

<sup>2</sup> Cfr. R. RORTY, *Der Roman als Mittel zur Erlösung aus der Selbstbezogenheit*, in J. KÜPPER - Ch. MENKE (edd), *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, pp. 49-66, qui p. 54.

soggettività e le esperienze estetiche nascono una dall'altra, sono interrelate, e hanno le loro radici nelle esperienze della vita umana, nel mondo, nel tentativo di comunicare e nella ricerca del significato. Il percorso di questo saggio è dunque duplice: si delinea dapprima quale contributo potrebbe dare l'arte alla vita umana, e successivamente si evidenzierà come l'incontro con l'arte potrebbe contribuire alla costituzione e formazione del soggetto. Infine, si valuterà se gli orizzonti di significato dischiusi dall'arte creino uno spazio nel quale si può sperimentare il trascendente, e come questa esperienza possa – e debba – essere punto di partenza per la riflessione teologica.

## 2. *L'arte, o l'«ars vivendi»*

‘L'arte ci invita a godere la vita e a viverla intensamente’: di recente, affermazioni come questa si sentono spesso da artisti, critici d'arte, curatori, e amanti dell'arte, specialmente perché si suppone che viviamo in tempi di crisi. Che si sia d'accordo o no con questa analisi dello *status quo* e del ruolo dell'arte in tempi come i nostri, questa affermazione esprime una caratteristica fondamentale dell'arte, della produzione artistica e della ricezione dell'arte: l'arte è fondamentalmente legata all'umanità, cioè è una dimensione fondamentale ed esistenziale degli esseri umani in quanto esseri comunicativi, creativi e incarnati. In quanto tali, le opere d'arte possono condurre chi le osserva nel loro regno e provocare e stimolare a leggere la propria vita in controluce, dischiudendo in questo modo uno spazio che consente a un processo di trasformazione di attuarsi. Per meglio comprendere questo processo – o meglio questi processi – di trasformazione, è importante prendere in considerazione alcuni aspetti del modo in cui l'arte e le opere d'arte toccano e coinvolgono la vita e il processo di conoscenza di sé tanto dell'artista quanto del fruitore e della fruitrice; aspetti che non ne escludono altri, ma che sono importanti per capire la relazione tra l'arte e la formazione del soggetto.

L'arte apre uno spazio alla comunicazione in cui possono svolgersi discorsi sull'esperienza individuale e sociale.<sup>3</sup> Dato

---

<sup>3</sup> Cfr. R. BUBNER, *Ästhetische Erfahrung und die neue Rolle der Museen*, in J. KÜPPER - Ch. MENKE (edd), *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, pp. 37-48, qui pp. 40 ss.



che le esperienze degli individui sono sempre radicate non solo in un luogo e tempo specifici ma sono inserite, interpretate ed espresse all'interno di una tradizione estetica-visuale-culturale e di un sistema di simboli, l'arte può quindi essere compresa come auto-espressione umana, come strumento per raggiungere il centro della vita umana.<sup>4</sup>

L'arte, dunque, può avere effetti diversi, e provocare processi di trasformazione e ri(con)figurazione di un individuo a vari livelli. Queste esperienze possono essere, ma non necessariamente sono, esperienze liminali. Scaturendo dalle ambivalenze dell'esistenza umana, l'arte può attrarre il destinatario nel suo regno e rivolgersi a lui a livello esistenziale.<sup>5</sup> Sia la creazione dell'arte che la sua 'lettura'/interpretazione/interazione dischiudono uno spazio per esperienze altrimenti non possibili. In particolare, l'arte può essere un mezzo per riflettere sulla vita e così portare alla mente le sue dinamiche e insieme le sue alterne vicende,<sup>6</sup> offrendo all'individuo un *Deutungswelt* (una cornice interpretativa) che gli permette di collocarsi non solo in relazione alla specifica opera d'arte, ma a se stesso, all'altra persona, al mondo in cui vive. Questo *Deutungswelt* non vuole prescrivere d'autorità il significato a/in un individuo, ma rappresenta piuttosto un invito all'artista e a chi si interessa di arte a riconsiderare la sua autopercezione, e le percezioni e i giudizi su altri.<sup>7</sup> Questi processi multidimensionali di riconfigurazione e riformulazione di se stessi e delle proprie relazioni all'altro e al mondo, se da un lato possono condurre a una crisi esistenziale dell'individuo che comprende dubbi su di sé e interrogativi sui sistemi di valori e di significati fino a quel momento percepiti come stabili, dall'altro possono permettere a qualcosa di nuovo di emergere.<sup>8</sup> In effetti, come osserva Richard Rorty nel contesto della letteratura, una qualche forma di crisi è persino necessaria perché si verifichi la trasformazione:

«Il cambiamento non è possibile quando le vecchie, ben conosciute cose sono in buon'armonia o stanno bene insieme. Al contrario, per cambiare

---

<sup>4</sup> Cfr. D. HENRICH, *Fixpunkte. Abhandlungen und Essays zur Theorie der Kunst*, Frankfurt a.M. 2003, p. 40.

<sup>5</sup> Cfr. D. HENRICH, *Versuch über Kunst und Leben. Subjektivität – Weltverstehen – Kunst*, München 2001, pp. 180 ss.

<sup>6</sup> Cfr. *ibidem*, pp. 46 ss.

<sup>7</sup> fr. R. RORTY, *Roman*, p. 49.

<sup>8</sup> Cfr. *ibidem*, p. 70.

bisogna essere portati e portate in un posto da dove qualcosa di nuovo è visibile».<sup>9</sup>

La letteratura può guidarci a questo 'nuovo' o 'altro' luogo; può ispirare le nostre idee e la nostra immaginazione e offrirci modelli di persone che hanno facilmente superato ostacoli e fronteggiato difficoltà, e in tal modo motivarci a ripensare i nostri schemi di comportamento e a tentare quello che prima non osavamo affrontare.<sup>10</sup> Rorty sostiene che questo si applica a varie forme di arte narrativa come i film e la televisione, ma che è vero in particolare per i romanzi:

«Certamente il romanzo non è l'unico genere letterario che ci permette una tale coltivazione superiore ... Però il romanzo è quel genere che più ci aiuta a comprendere la varietà della vita umana e la contingenza del nostro repertorio di termini morali»<sup>11</sup>.

Osservo, però, che questo effetto o la possibilità di aprire spazi di trasformazione non sono limitati alla sola letteratura, ma si applicano anche alla pittura astratta, alla musica o alla pop art: tutte possono sottolineare l'autocentralità dell'individuo,<sup>12</sup> incoraggiarlo a leggere la propria vita in controluce e quindi attivarsi come agenti di cambiamento.

Creare, incontrare e interpretare l'arte, tuttavia, può anche essere una forma di esperienza condivisa e corporea. Questa considerazione è valida in particolare per quelle forme di arte che richiedono una compresenza fisica di chi ne fruisce come il cinema, e ancor più quando si ha compresenza sia dell'artista che del pubblico in arti performative come il teatro o l'opera.

L'arte performativa è sempre arte che si produce in un tempo e in uno spazio specifici, e astrae lo spettatore e la spettatrice dalla loro vita ordinaria e quotidiana. È una forma di arte che richiede la presenza dell'altra persona come essere fisico. L'arte performativa può quindi essere pensata come arte incarnata perché non solo dipende dalla presenza e *performance* fisica, ma è – per l'artista quanto per il pubblico – un'esperienza unica ed effimera, un'esperienza che non accade ma che richiede al soggetto di essere

---

<sup>9</sup> *Ibidem*, pp. 51 ss.

<sup>10</sup> Cfr. *ibidem*, p. 50.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 57.

<sup>12</sup> Cfr. *ibidem*, p. 59.

coinvolto attivamente nella *performance* a cui assiste.<sup>13</sup> Questi aspetti attivi e corporei dell'arte performativa sottolineano come impegnarsi con l'arte in generale e incorporarla, interpretarla e darle un senso non possa essere pensato se non come azione fisica e incarnata. In altre parole, dare un senso all'arte, nell'arte e attraverso l'arte, cioè esplorare significati rilevanti per la vita attraverso l'arte, è atto che avviene nel corpo e attraverso il corpo. Come sottolinea Erika Fischer-Lichte, questo aspetto corporeo – o questa ricerca incarnata del significato – diventa ovvio dovunque l'arte performativa 'avviene', per esempio in un teatro: la compresenza fisica, l'atto di rappresentare, la collocazione, la materialità della rappresentazione, possono caricare l'atmosfera in modo tale che siano fisicamente sentiti, percepiti e recepiti dal pubblico.<sup>14</sup>

Di solito, queste esperienze sono descritte con termini come elettrizzante, travolgente, carico di tensione, che dà la pelle d'oca ecc. Ma, ed è la cosa più importante, queste reazioni fisiche rendono il soggetto consapevole che essere umani significa sempre essere incarnati, e che qualsiasi processo di interrogazione e riconfigurazione della propria identità e soggettività può essere pensato solo come processo corporeo, cioè processo che implica e passa attraverso il corpo.<sup>15</sup> Le esperienze a un livello così fondamentale possono provocare angoscia, disorientamento, confusione, o forzare il soggetto a interrogare la sua vita, e devono quindi essere intese come una lacerazione della vita quotidiana, delle sue abitudini e dei processi di autocostruzione che hanno cominciato a girare rutinariamente a vuoto.

L'arte è un'avventura ambivalente, che può sia scardinare che supportare processi di costruzione del senso e di auto-conoscenza. Ogni qualvolta essa scardina questi processi, può aiutare il soggetto a liberarsi da ogni autoreferenzialità, da modi antiquati di pensare, da norme socio-culturali, da regole e limiti esistenti, e

<sup>13</sup> Cfr. E. FISCHER-LICHTE, *Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung*, in J. KÜPPER - Ch. MENKE (edd), *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, pp. 138-161, qui pp. 144 ss.; in italiano si veda la presentazione dell'estetica della *performance* in S. KNAUSS - D. ZORDAN, *L'aura nomade. Riflessioni sull'incontro con l'opera d'arte a partire da Walter Benjamin*, in «Annali di studi religiosi», 11 (2010), pp. 9-32.

<sup>14</sup> E. FISCHER-LICHTE, *Ästhetische Erfahrung*, p. 146.

<sup>15</sup> Stefanie Knauss ha sviluppato il concetto di importanza del corpo nel processo di attribuzione di significato, in particolare nel contesto del cinema; quanto ella dice del cinema può applicarsi ad altri coinvolgimenti nelle arti performative; cfr. S. KNAUSS, *Transcendental Bodies. Überlegungen zur Bedeutung des Körpers für filmische und religiöse Erfahrung*, Regensburg 2008.

contribuire in tal modo alla formazione di un individuo più sicuro di sé e più autocritico. Ecco dunque che creare arte e impegnarsi nell'arte può essere inteso non solo come parte di un'*ars vivendi*, ma come *ars vivendi* stessa, perché è attraverso l'arte che l'individuo esplora il proprio ambiente e affronta questa e ogni altra sfida che la vita gli presenta.

### 3. *La dimensione estetica dell'esperienza, ovvero la «vita aesthetica»*

L'estetica e la soggettività sono spesso state intese come estetismo e soggettivismo, e per questo duramente criticate.<sup>16</sup> Richard Rorty sostiene che a causa della tradizionale divisione delle discipline filosofiche in verità, bontà e bellezza quest'ultima è stata considerata la meno importante delle tre, che le arti e la letteratura sono state generalmente etichettate come ricerca della bellezza, e dunque spogliate di significativo rilievo filosofico.<sup>17</sup> Come egli afferma senza mezzi termini:

«In fondo non si fa altro che buttare in una sorta di cestino tutto ciò che non può essere trattato come problema cognitivo o morale. Poi quella corrente della filosofia che, sguendo Kant e Baumgarten chiamiamo estetica, si incarica di andare a rovistare in quel cestino».<sup>18</sup>

I termini 'estetica', 'l'estetico' e 'esperienza estetica', tuttavia, hanno una storia ambivalente e sono spesso usati in modo diverso. In questo contributo intendo riferirmi all'estetica in senso lato, intesa non solo come una filosofia delle arti ma anche come una riflessione sulle nostre esperienze quando entriamo in contatto sia con le opere d'arte che con la natura. Con il termine 'l'estetico' mi riferisco a un elemento, aspetto estetico in un oggetto o ambiente con cui veniamo a contatto che provoca un tale processo riflessivo. I processi di esperienza estetica possono essere intesi come esperienze sensorie che provocano emozioni e spesso si caricano di un significato simbolico.<sup>19</sup> È però importante sottolineare che

<sup>16</sup> Cfr. K. AMERIKS, *Schlüsselrolle*, p. 411.

<sup>17</sup> Cfr. R. RORTY, *Roman*, pp. 54 ss.; Karl Ameriks svolge un analogo ragionamento: K. AMERIKS, *Schlüsselrolle*, p. 411.

<sup>18</sup> R. RORTY, *Roman*, p. 54.

<sup>19</sup> Ciò che si intende come caratteristiche di un'esperienza dipende spesso sia dalla comprensione del termine esperienza sia da che cosa esattamente potrebbe essere

intendere l'estetica come riflessione sulla bellezza, o l'estetica come bello che stimola e dà forma a sentimenti, emozioni ed esperienze, è ridurre il loro significato, perché essi si riferiscono a un modo di esistere più fondamentale e creativo:<sup>20</sup>

«Tanto per cominciare: quando si parla di 'soggettivo', non si pensi al casuale, ma semplicemente all'interiore aspetto dell'esperienza *in generale*, alla nostra capacità fondamentale di disporre di sentimento e stile. E quando si parla di 'estetica', non si pensi a ciò che in un senso molto stretto è 'artistico', ma semplicemente a tutte le superiori acquisizioni intenzionali e creative della soggettività, studiate indipendentemente e senza pagare dazio ad altri progetti ben definiti quali le scienze (il 'matematico'), l'etica (incluso il 'politico') o la religione. Non si può negare che anche tutti questi ambiti abbiano un rilievo estetico, ma il fatto è che, in essi, questo aspetto non può essere fondamentale».<sup>21</sup>

Dunque, l'estetico non equivale alle arti o a ciò che è artistico, né equivale alla bellezza. In effetti, esiste anche un'affascinante e accattivante estetica del brutto, del mostruoso, del violento e del deforme che contraddice la percezione comune del 'bello' in un certo momento e in una certa cultura, e ciononostante attrae e cattura chi l'osserva, lo invita a contemplare, apre lo spazio per un'esperienza estetica, oppure – ed è il caso, ad esempio, dei film d'azione – si nutre della scarica di adrenalina che provoca. Un esempio di questa alienante ma affascinante critica della società attraverso un'estetica del brutto o della violenza è la serie *Eden* del fotografo italiano Mimmo Jodice. In questa serie, Jodice fotografa vari e – all'apparenza – innocui oggetti comuni per evidenziare la violenza e l'aggressività di cui siamo circondati e a cui siamo abituati nella quotidianità. In una di queste immagini si vede un tritacarne in moto; un'immagine che certamente non mira a piacere o ad apparire bella o gradevole, ma che nella sua sfocatura cattura il pubblico e lo stimola a riflettere sia sul sistema di violenza e aggressione del quale fa parte, sia sulla violenza che ognuno esercita verso l'altro (sia esso animale o essere umano).

---

l'elemento estetico, cioè se vada collocato nell'oggetto che si incontra o se sia una caratteristica dell'esperienza stessa: cfr. C. MISSELHORN, *Ästhetische Erfahrung und die Perspektive der ersten Person*, in Th. GRUNDMANN - F. HOFFMANN et al. (edd), *Anatomie der Subjektivität. Bewußtsein, Selbstbewußtsein und Selbstgefühl*, Frankfurt a.M. 2005, pp. 417-437, qui pp. 419 ss., 425 ss.

<sup>20</sup> Cfr. anche la rappresentazione del brutto nella storia in U. Eco (ed), *Storia della bruttezza*, Milano 2007.

<sup>21</sup> K. AMERIKS, *Schlüsselrolle*, p. 411.

Analogamente, la bellezza o il bello non equivalgono necessariamente a ciò che è estetico. In effetti, qualcosa di bello può non riuscire a creare condizioni che diano luogo a esperienze estetiche o esistenziali; il criterio del bello, cioè, non è adeguato a caratterizzare la dimensione esistenziale vuoi dell'estetico vuoi delle esperienze estetiche. Catrin Misselhorn osserva che è importante stabilire la differenza tra la dimensione estetica, le esperienze che essa stimola e la bellezza.<sup>22</sup>

In effetti, come sostiene Tobin Siebers, la 'vera' bellezza, cioè la bellezza che viene vissuta come significativa e arricchente, non è quasi mai immacolata: anzi, la bellezza impeccabile è spesso vista come kitsch, come alienante e irreali. Addirittura essa forse «contiene sempre un elemento di disabilità».<sup>23</sup> Ciò che Siebers osserva nel contesto della presenza e rappresentazione della disabilità nell'arte (come «estetica della disabilità»<sup>24</sup>) può applicarsi in termini generali anche alla relazione tra la bellezza, il difetto, l'arte e l'estetica: forse noi siamo attratti e catturati da un'esperienza estetica per il solo fatto che l'estetica dell'oggetto o dell'opera d'arte rifiuta ogni espressione semplicistica dell'assolutamente perfetto, e quando mira alla perfezione diventa forza pericolosa e distruttiva piuttosto che liberatoria.<sup>25</sup>

Che cosa possiamo dunque considerare come caratteristiche importanti dell'estetico o delle esperienze estetiche, dato che né la bellezza né il piacere<sup>26</sup> sembrano sufficienti a descrivere il potere trasformativo di un'esperienza estetica? Due sono gli aspetti particolarmente importanti: la capacità di commuovere profondamente non è una caratteristica esclusiva dell'opera d'arte; anche oggetti naturali possono indurre chi osserva a porsi inter-

---

<sup>22</sup> «Finché si accetta questa definizione del termine 'bellezza' [l'insieme delle caratteristiche che rendono una cosa bella], è quindi ragionevole slegare la dimensione esistenziale dell'esperienza estetica dalla bellezza. Ciò dà spazio alla possibilità di vivere esperienze con un oggetto brutto, possibilità messa in luce non da oggi grazie all'estetica del brutto»; C. MISSELHORN, *Ästhetische Erfahrung*, p. 426.

<sup>23</sup> T. SIEBERS, *Zerbrochene Schönheit. Essays über Kunst, Ästhetik und Behinderung*, Bielefeld 2009, p. 9.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>25</sup> Cfr. T. SIEBERS, *Zerbrochene Schönheit*, p. 10. Siebers avanza un'ipotesi simile sullo stato dell'arte moderna nel terzo Reich e afferma che una delle ragioni per cui l'arte moderna non era tollerata nel regime di Hitler era che nel suo rifiuto di adeguarsi a un'estetica della perfezione veniva visto un riflesso o un richiamo dei corpi disabili.

<sup>26</sup> Cfr. C. MISSELHORN, *Ästhetische Erfahrung*, p. 421.

rogativi esistenziali.<sup>27</sup> Questo significa che anche se fino a un certo punto la contemplazione (o esperienza) estetica può essere guidata, essa avviene di solito in modo spontaneo.<sup>28</sup> In secondo luogo, un elemento simbolico è una componente importante di un'esperienza estetica, ovvero un'esperienza estetica può diventare significativa in modo esistenziale solo se racchiude un elemento simbolico.<sup>29</sup> Misselhorn sostiene dunque che un'esperienza estetica è costituita da due livelli:

«[I]l primo è il *contenuto primario*, che consiste nella rappresentazione dell'oggetto o della situazione (nel senso dell'esperienza elementare) ... questo è il *contenuto rappresentazionale in senso stretto*, o il *contenuto di prim'ordine*. Al livello di contenuto secondario, la rappresentazione di prim'ordine viene rappresentata come simbolo per un contenuto più generale. Questo lo chiamo il *contenuto simbolico* dell'esperienza estetica o il *contenuto di second'ordine*».<sup>30</sup>

Ciò non significa che l'oggetto (un'opera d'arte, un fenomeno naturale, o la musica) non possano essere esteticamente attraenti in sé o per il modo in cui sono rappresentati. Tuttavia, perché l'incontro con l'arte diventi un'esperienza estetica esistenziale non è sufficiente che l'oggetto sia esteticamente attraente, ma richiede che l'oggetto e il suo messaggio simbolico o l'esperienza di chi osserva facciano riferimento a qualcosa che sia 'altro' rispetto all'oggetto stesso. Questa attribuzione simbolica di significato può anche avvenire nei confronti di oggetti naturali, come strumenti per mettersi in relazione e collocarsi in modo significativo (o invece non significativo/insignificante) con e nella natura.<sup>31</sup>

Un'esperienza estetica rilevante per la costituzione del soggetto, quindi, permette – anzi, promuove – un processo di autoriflessione. In questo modo, le esperienze estetiche, l'estetico (inteso come elemento che provoca tali esperienze) e l'estetica (intesa come riflessione sulle nostre esperienze) possono diventare fonte di conoscenza di se stessi e del mondo; conoscenza che non va intesa come scientificamente verificabile o razionale, ma piuttosto come conoscenza che include l'essere umano nel

---

<sup>27</sup> Cfr. D. HENRICH, *Fixpunkte*, p. 21.

<sup>28</sup> Cfr. D. HENRICH, *Versuch*, pp. 75-77.

<sup>29</sup> Cfr. C. MISSELMORN, *Ästhetische Erfahrung*, p. 435.

<sup>30</sup> *Ibidem*, pp. 423 ss.

<sup>31</sup> Cfr. *ibidem*, p. 424.

suo insieme, cioè come essere corporeo sensuale, razionale, carnale, e che ciononostante – o proprio per questo – informa il sé. In quanto tale, questa conoscenza, che si può anche definire conoscenza concreta o saggezza (mondana) (*Lebenserfahrung*, *Lebensweisheit*) va visitata, sperimentata e attualizzata continuamente.<sup>32</sup> Questo incontro estetico è una forma di esperienza che rende il sé consapevole del fatto che il processo di creazione del significato è sempre già strettamente legato al corpo o al sé come essere corporeo.<sup>33</sup>

Questa dimensione corporea è importante non solo perché il significato non può essere pensato senza il corpo, ma per le sensazioni fisiche, le percezioni e le emozioni che sono coinvolte in un incontro estetico: per esempio l'estetico che sperimentiamo attraverso la vista, l'udito, le attività fisiche, le interazioni tattili. In altre parole, l'estetico si sperimenta con il corpo, e solo attraverso il corpo può esplicitare la propria dimensione esistenziale. Queste emozioni rinviando l'individuo a se stesso, e gli rendono in questo modo possibile relazionarsi al mondo in cui vive. Come sottolinea Misselhorn, «solo nella loro dimensione emozionale si schiude [all'individuo] il significato di situazioni, costellazioni ed eventi per la sua vita».<sup>34</sup>

Per Manfred Frank, 'le emozioni' possono essere comprese in questo contesto in maniera duplice: da un lato, le emozioni possono riferirsi alla sensazione provocata da un oggetto (estetico) o da un'interazione tattile, dall'altro le emozioni possono riferirsi a un certo sentimento, ad esempio a un coinvolgimento critico e riflessivo con impressioni sensoriali.<sup>35</sup> Le esperienze estetiche possono quindi provocare l'emergere di emozioni che rimandano chi le riceve alla propria esistenza corporea e lo invitano a porsi in relazione critica e (auto)riflessiva con quelle emozioni mediante un senso del sé come familiarità con se stesso.<sup>36</sup>

---

<sup>32</sup> Cfr. J. SZCZEPANSKI, *Subjektivität und Ästhetik: Gegendiskurse zur Metaphysik des Subjekts im ästhetischen Denken bei Schlegel, Nietzsche und de Man*, Bielefeld 2007, pp. 15, 51 ss.

<sup>33</sup> E. FISCHER-LICHTE, *Ästhetische Erfahrung*, p. 151. «Nel processo dell'esperienza estetica emerge in modo particolarmente plastico che non si può pensare e possedere il senso senza il corpo, e che dunque un significato è sempre un significato incorporato».

<sup>34</sup> C. MISSELHORN, *Ästhetische Erfahrung*, p. 428.

<sup>35</sup> Cfr. M. FRANK, *Selbstgefühl. Eine historisch-systematische Erkundung*, Frankfurt a.M. 2002, p. 12. Nel capitolo introduttivo Frank presenta modelli classificatori per le emozioni elaborati da vari studiosi, come Kant, Sartre, Damasio ecc.

<sup>36</sup> *Ibidem*, pp. 26-33.



Le esperienze estetiche possono così aprire uno spazio nel quale può avvenire la trasformazione dei tradizionali sistemi di significato. Ciò può condurre l'individuo a rivedere criticamente la propria narrazione e a riflettere sulla propria esistenza corporea. L'esperienza estetica può fungere da terreno di gioco nel quale significati, simboli, comportamenti, norme, strutture di potere e relazioni possono essere testati e/o adattati, e offre a chi osserva la possibilità di percepirsi in modi nuovi, modi che scardinano le strutture irrigidite, vecchie, tanto del sé quanto della società. La *vita aesthetica* significa allora non solo che diamo un senso alla vita nelle e attraverso le esperienze estetiche e le emozioni (fisiche) che esse provocano, ma che la nostra vita è fondamentalmente plasmata da queste esperienze liminali.

#### 4. *La formazione estetica del soggetto*

Quale impatto hanno dunque le arti e le esperienze estetiche sulla costituzione del soggetto? Sebbene esistano molte definizioni di soggetto e la storia della soggettività sia lunga e ambivalente, ai fini di questo contributo intendo i termini 'soggetto' e 'soggettività' secondo la definizione di Dieter Henrich, per il quale il soggetto è qualcuno che è e vive con e nella conoscenza di se stesso, e la soggettività un processo che scaturisce da e si plasma sulla conoscenza di se stessi.<sup>37</sup> Vivere con e nella conoscenza di se stessi significa che il soggetto conosce se stesso come se stesso. Questa conoscenza di se stessi è diversa, tuttavia, dalla conoscenza che potremmo avere di un oggetto, perché manca dell'affidabilità di tale conoscenza (fattuale) e sarà sempre configurata dal dubbio.<sup>38</sup> Il soggetto sa di sapere se stesso come se stesso, ma non è la fonte di questa conoscenza, anzi, come afferma Henrich,

«[q]uesta conoscenza appare e si instaura. Non può essere creata da chi sta in essa, anche se gli permette di diventare un soggetto che può dare inizio a molte cose, tra cui anche il tentativo di raggiungere chiarezza su di sé».<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> D. HENRICH, *Versuch*, p. 31.

<sup>38</sup> Cfr. D. HENRICH, *Fixpunkte*, pp. 15-17.

<sup>39</sup> Cfr. D. HENRICH, *Versuch*, p. 33.

Il soggetto si trova in tal modo con e nella conoscenza di se stesso, e non è in grado di scoprire le ragioni di questa conoscenza, né è in grado di coglierne la fonte e ragione di esistenza; le ragioni della conoscenza di se stesso come se stesso e della propria esistenza sono cioè sempre già sottratte al suo controllo.<sup>40</sup>

Tuttavia, questa conoscenza di se stessi è insostituibile, perché nessuno tranne il soggetto stesso può sapere di sé come sé.<sup>41</sup> Inoltre, essa non è nulla di statico, ma deve continuamente essere resa presente e attualizzata, perché è dinamica, e il suo fine ultimo sfugge non solo al nostro dominio ma alla nostra stessa conoscenza; il soggetto deve trovare dei modi per interpretare e dare un senso a se stesso e relazionarsi al mondo, un mondo che non ha scelto ma nel quale nondimeno si trova. L'arte e le esperienze estetiche possono fornirgli tali fonti per la conoscenza di se stesso e quindi del processo da cui la soggettività scaturisce e che fornisce uno strumento per dare un senso a sé e relazionarsi al mondo. Sia creare che interessarsi all'arte possono essere allora intesi come un processo di *Selbsterkundung* (auto-esplorazione) nella misura in cui essa è rivolta verso la dinamica che è intrinseca sia al soggetto che alla conoscenza che il soggetto ha di sé.

Come dimostrano le fotografie di Jodice, l'arte può, in effetti, seguire e segnalare le tracce del mistero – o meglio del fascino – della vita, cioè del fascino che vi sia qualcosa invece del nulla. Così facendo, l'arte e le esperienze estetiche fondamentalmente e auto-riflessivamente rimandano il soggetto verso se stesso, come avviene nella collezione di Jodice *Rivisitazioni*: «Jodice non racconta più la scena reale, ma la utilizza per un lavoro di autoanalisi, svelando il dato surreale della vita di tutti i giorni».<sup>42</sup> Questo aspetto auto-analitico dell'arte contribuisce a far sì che il soggetto si conosca in modi nuovi, mentre il surreale della vita quotidiana mira all'a/Altro che può inaspettatamente rivelarsi.

Impegnarsi nell'arte ed essere aperti all'elemento provocatorio delle esperienze estetiche può contribuire ad avvicinare il soggetto a se stesso e a conoscersi non solo come sé, ma anche in rapporto alla rete di relazioni nella quale è inserito:

---

<sup>40</sup> Cfr. D. HENRICH, *Fixpunkte*, pp. 24 ss.

<sup>41</sup> Cfr. D. HENRICH, *Versuch*, p. 34.

<sup>42</sup> Palazzo delle Esposizioni, *Mimmo Jodice*, a cura di I. GIANELLI e D. LANCIONI, <http://www.palazzo.esposizioni.it/MEDIACENTER/FE/CategoriaMedia.aspx?idc=234>, ultimo accesso 20 aprile 2010.

«Il soggetto messo in libertà non appare istantaneamente fornito di un'interpretazione del mondo. Deve guadagnarsela. In particolare egli manca un'auto-comprensione *in quanto* parte dal nesso con il mondo (*Weltzusammenhang*), al di là del quale non dovrebbe sempre pensare e in relazione al quale potrebbe attribuire un luogo alla sua vita e al suo spontaneo afferrare-se-stesso». <sup>43</sup>

La conoscenza di se stessi e del mondo, come del significato, non è soltanto qualcosa che capita che avvenga, ma è un processo che cambia continuamente e richiede di essere elaborato. L'arte e le esperienze estetiche possono costituire un mezzo per esplorare le dinamiche del soggetto e rendere evidente la struttura sociale e di potere da cui è vincolato. In particolare gli elementi provocatori e di rottura delle arti e dell'estetica possono accendere processi di riflessione e stimolare il soggetto a scoprire le varie prospettive e dimensioni del proprio senso di sé. Attraverso queste esplorazioni, le esperienze estetiche possono trasformare non solo la relazione del soggetto verso il mondo o verso l'altro, ma riconfigurare processi di creazione del significato e la comprensione del soggetto di se stesso nell'e del mondo. <sup>44</sup>

L'arte e le esperienze estetiche come mezzi per esplorare differenti prospettive di se stessi e del mondo, e come mezzi per attualizzare la conoscenza di se stessi, possono essere indagati più a fondo con riferimento alla filosofia del sé di Paul Ricœur. Nel suo concetto di identità narrativa, Ricœur sostiene che il soggetto 'scrive' e 'riscrive' continuamente la propria storia di sé; la risposta – o una qualsiasi risposta – alla domanda «Chi sono io?» può infatti essere soltanto una risposta narrativa, nella quale il soggetto non solo dice (o racconta) a qualcun altro di sé, ma dice a se stesso di sé come se stesso. Questa risposta narrativa può quindi essere vista come parte di una più vasta conoscenza di se stesso come se stesso, poiché in questa narrazione di sé il soggetto è – o diventa – consapevole non solo di se stesso come se stesso, ma anche di se stesso in relazione a se stesso, al mondo e all'altro/agli altri.

Le arti e le esperienze estetiche sono vitali in questo processo narrativo: creando arte, il soggetto (artista) esprime se stesso, o, in altre parole, creando arte l'artista perde se stesso nell'arte al fine

---

<sup>43</sup> Cfr. D. HENRICH, *Fixpunkte*, p. 52.

<sup>44</sup> D. HENRICH, *Versuch*, p. 195.

di svelare aspetti del proprio essere che ancora non conosceva. Allo stesso modo, il soggetto che criticamente e senza pregiudizi si avvicina all'arte può aprire uno spazio che permetterà a qualcosa di nuovo di emergere. Le esperienze estetiche d'altro canto possono disgregare narrazioni consolidate che non vengono interrogate più dall'io narrante in modo tale che il soggetto debba dare un senso a questa inquietante esperienza. Questi tentativi di dare un senso a (alla conoscenza di) sé come sé, o le disgreganti esperienze nelle quali il soggetto potrebbe incorrere nella propria vita non hanno necessariamente successo, anzi è sempre possibile che falliscano, in quanto richiedono che il soggetto sia aperto a nuovi modi di vedere e percepire il mondo.

Ricœur osserva ancora che la narrazione può servire da laboratorio sia per l'individuo che per la comunità. Queste narrazioni (in senso lato) si possono ritrovare nei media, nella letteratura, nel linguaggio simbolico delle arti, come pure nelle esperienze estetiche e nelle reazioni corporee ed emozionali alle diverse *performances* artistiche. Secondo Ricœur, non esiste una narrazione eticamente neutrale, perché ogni resoconto di azione stimola a prendere posizione verso la narrazione e quello che sta accadendo:<sup>45</sup>

«Non c'è azione che non susciti, per quanto poco, approvazione o rigetto, sulla base di una gerarchia di valori di cui la bontà e la malvagità sono gli estremi».<sup>46</sup>

Analoga teoria può essere avanzata per l'arte: non vi è arte che quanto meno non stimoli a prendere posizione, anche quando chi osserva scarta l'oggetto in questione come kitsch, o come insignificante, blando, o banale. In effetti, nel contesto della poetica Ricœur pone una domanda: l'affermare una neutralità etica dell'arte

«non finirebbe col sopprimere una delle più antiche funzioni dell'arte, quella cioè di costituire un laboratorio nel quale l'artista realizza, in termini di finzione, una sperimentazione con i valori?».<sup>47</sup>

L'arte può servire come laboratorio di significati, etica e valori per il suo linguaggio simbolico. I simboli acquisiscono il loro

---

<sup>45</sup> Cfr. P. RICŒUR, *Tempo e racconto*, I, trad. it., Milano 1983, pp. 100 ss.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

significato e la loro rilevanza da processi culturali ed esprimono regole e norme di una specifica comunità; fungono quindi come forma di «regolazione sociale».<sup>48</sup> L'arte e chi la crea attingono al linguaggio simbolico di una certa comunità e sviluppano un proprio unico e caratteristico linguaggio formale, estetico e simbolico. In questa dinamica tra il prelievo da una tradizione simbolica e la creazione di qualcosa di nuovo, le arti possono giostrare e fare esperimenti con i simboli, criticare e interrogare i simboli e le regole e norme che essi esprimono. Così facendo, le arti possono riscrivere la relazione tra narrazione e simboli, tra narrazione/simboli e norme etiche, e proporre così nuovi modi di pensare e rendere operanti le relazioni umane e i processi di costruzione dei significati. In effetti, l'arte apre uno spazio in cui i simboli e le narrazioni, e le regole, norme e significati che rappresentano, possono essere giocosamente rinegoziati.

Le arti performative svolgono un ruolo particolarmente importante in questo processo sperimentale con simboli e valori. L'azione, secondo Ricœur, è sempre mediata attraverso i simboli, e richiede quindi di essere interpretata:

«Se, in effetti, l'azione può essere raccontata, vuol dire che essa è già articolata in segni, regole, norme: essa è da sempre *mediata simbolicamente*».<sup>49</sup>

Le arti performative non solo fanno giochi ed esperimenti con i linguaggi simbolici, ma rendono manifesto questo collegamento tra azione e simboli, cioè il significato simbolico dell'azione. Inoltre, le arti performative non solo alludono a questo collegamento, ma lo rendono tangibile e permettono al pubblico di sperimentarlo. Le arti performative diventano in tal modo un laboratorio nel quale tanto chi crea l'arte quanto chi ne fruisce può fare esperimenti con le proprie personali esperienze; diventano essi stessi un laboratorio, dove è possibile sperimentare i propri processi di attribuzione di un significato, con la propria fisicità nel mondo, con le proprie relazioni interpersonali.

---

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 100. Nel contesto dei simboli etici, Ayer invita a una differenziazione tra simboli etici descrittivi e normativi; cfr. A.J. AYER, *The Emotive Theory of Morality*, in J.P. STERBA (ed), *Ethics: The Big Questions*, Oxford 2009<sup>2</sup>, pp. 35-42, qui p. 37.

<sup>49</sup> P. RICŒUR, *Tempo e racconto*, I, p. 99.

## 5. Conclusioni: la soggettività estetica e l'a/Altro

Il soggetto nasce dalla conoscenza di se stesso come se stesso; la soggettività è il processo che deriva da questa conoscenza di se stessi. Questa conoscenza – e quindi il soggetto – non ha nulla di statico, ma è dinamica e richiede di essere continuamente attualizzata e resa presente. Un modo di farlo è attraverso i processi (auto)riflessivi ai quali le arti chiamano a partecipare chi crea e chi ne fruisce. Il soggetto estetico, quindi, è un soggetto aperto alla sfida attraverso le arti e le esperienze estetiche. Queste esperienze lo invitano a rivedere, ripensare e riscrivere criticamente la propria conoscenza di se stesso come se stesso, e insieme la propria relazione tra se stesso e ogni altra persona. L'impegno nell'arte può condurre a un'esperienza esistenziale che apre prospettive totalmente nuove e qualitativamente altre, come osserva Misselhorn.<sup>50</sup> Queste esperienze esistenziali possono aprire uno spazio nel quale l'a/Altro può entrare, essere incontrato ed essere sperimentato, e in questo modo richiamare alla mente la gratuità dell'esistenza umana. Come più volte osserva Gerhard Larcher, le arti non solo pongono la questione di dare un significato,<sup>51</sup> ma esprimono anche il desiderio del soggetto per l'altro, e possono quindi mirare a un totalmente e fondamentalmente Altro:

«Al momento non ci sono spazi di risonanza più sensibili che quegli ambiti di esperienza estetica della modernità compiuta nell'arte visiva, nel film, nei nuovi media, teatro, danza, musica, letteratura».<sup>52</sup>

La riflessione sia sulla formazione estetica del soggetto che sull'esperienza estetica come luogo aperto all'entrata dell'Altro deve stare alla base di ogni estetica teologica, in quanto non solo considera seriamente il soggetto individuale nella sua libertà e ricerca di una vita buona, ma anche perché il processo dinamico di interruzione, sgretolamento, reinquadramento e trasformazione culmina in una sensibilità per l'Altro:

«Nonostante la sua eccedenza d'intenzionalità, la soggettività è sempre limitata e ricettiva, capace di meraviglia e di ascolto di fronte all'Altro».<sup>53</sup>

---

<sup>50</sup> Cfr. C. MISSELHORN, *Ästhetische Erfahrung*, p. 417.

<sup>51</sup> Cfr. G. LARCHER, *Annäherungsversuche von Kunst und Glaube. Ein Fundamentaltheologisches Skizzenbuch*, Wien 2005, p. 33.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 41.

Mentre le arti e le esperienze estetiche possono essere ciò che Larcher definisce come «indicatori anonimi della trascendenza»,<sup>54</sup> esse sono – ed è l'elemento di maggior importanza – l'inizio e la fine della ricerca del sé di un individuo, nella sua realtà e attualità. Sono l'inizio (o all'inizio) perché il soggetto non conosce se stesso se non attraverso un processo di riflessione, e le arti sono un mezzo per il soggetto di venire a sé; sono la fine (o alla fine) perché l'interrogare, il cercare, e ogni tentativo di dare un senso a sé e alla propria vita culminano in nuove espressioni artistiche ed estetiche. La fine non è allora una vera e propria fine, ma apre sempre nuove possibilità e opportunità per il soggetto non soltanto di conoscere se stesso ma di indagare le ragioni della propria esistenza e incontrare così il fondamentalmente Altro. Come mostra l'opera di Jodice, tracce di questo Altro possono essere trovate ovunque, nelle città in cui viviamo, negli oggetti quotidiani, persino nella miseria e povertà da cui siamo circondati ma che decidiamo di ignorare e che spesso si rivelano quando meno crederemmo.

Infine, il concetto ricoeuriano della narrazione come laboratorio ci mostra che nelle arti, e attraverso le diverse esperienze estetiche che esse consentono, il soggetto può creativamente e giocosamente sperimentare il proprio senso di sé e la sua relazione col mondo. Mentre questo è particolarmente importante per lo sviluppo di un soggetto etico, il concetto di laboratorio offre un altro aspetto di rilievo per un'estetica teologica: attraverso le arti, il soggetto può non solo incontrare e sperimentare l'Altro, ma può giocosamente e creativamente agire con lui, esplorarlo, dargli un senso, può abbandonarlo o rifiutarlo per poi riprenderlo e guardarlo da un'altra prospettiva e sperimentarlo in modi del tutto nuovi. Recepire il concetto dell'arte come laboratorio, come terreno di gioco, come punto di partenza di un'estetica teologica, può ricordarci che il fondamentalmente Altro non è qualcosa di statico, limitato o limitante, ma vuole essere coinvolto con il soggetto individuale; che il processo di arrivare a conoscere il fondamentalmente Altro è, in effetti, un processo di comunicazione, un atto reciproco, un dare e ricevere, e, in ultima analisi, un processo di autorealizzazione.

---

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 45.





# La soggettività, la persona e l'arte moderna

Riflessioni teologiche su Jacques Maritain e Charles Taylor

di William Dyrness

Una delle poche osservazioni relativamente incontestate sull'arte moderna è la sua costante celebrazione della soggettività e dell'espressione personale. Sia il fare arte che il fruirne, almeno dall'impressionismo, sono diventati un incontro di persone. Di certo, l'arte incarna ancora le trame, i colori e i suoni che le danno esistenza fisica, ma la sua formazione e recezione, quello che definiamo la sua estetica, coinvolge necessariamente l'esperienza personale. Le artiste e gli artisti moderni discutono su molte cose, ma condividono la convinzione che l'arte, quando è autentica e seria, esprime la libertà e la profondità del soggetto umano.<sup>1</sup>

Questo carattere personale dell'arte può assumere molte forme; tutte, però, sono variazioni della necessità dell'artista «di trovare e definire un'immagine di se stesso che corrisponda nel modo più completo possibile alla 'verità' che *egli* [sic] sente in sé».<sup>2</sup> Nicholas Cook, che cita questa frase come esemplare dell'opinione del compositore Arnold Schoenberg, prosegue sostenendo che tali convinzioni rendono la moderna opera d'arte (o di musica) un'«entità morale e non un'entità percettuale». Per affrontare criticamente l'arte moderna – che Cook ritiene l'espressione nel XX secolo dell'arte-religione del XIX secolo – chi l'ascolta e la guarda deve aderire alle rivendicazioni morali dell'arte, anche a danno del godimento. Si deve desiderare di ricevere personalmente,

---

Traduzione di Anna Zangarini

<sup>1</sup> Si potrebbe affermare che quei particolari movimenti nel periodo moderno, che cominciano con Duchamp e includono il pop e il neo pop e i loro discendenti, sono tentativi di contestare questa svolta soggettiva, ma essi sono stati a loro volta contestati da varie forme di neo-espressionismo, il che conferma la persistenza dell'impulso soggettivo.

<sup>2</sup> Nicholas Cook attribuisce questa frase al compositore Arnold Schoenberg, che ha spesso sostenuto questa tesi: N. Cook, *Music, Imagination and Culture*, Oxford 1990, p. 182. Cfr. p. 183 per la trattazione che segue.

e poi confrontarsi con, le affermazioni personali che costituiscono un'opera d'arte.

L'allusione all'arte-religione non è accidentale, giacché è un luogo comune che per molte persone in questo periodo l'arte ha di fatto sostituito la religione. Ma la forma contemporanea dell'arte-religione ha assunto una forma peculiare, in vari modi diversa dal suo antecedente del XIX secolo. L'artista Julian Schnabel afferma:

«Duccio e Giotto dipingevano in una società in cui si credeva veramente in Dio ... Chi guardava un dipinto viveva un'esperienza religiosa. I pittori mettevano le persone in contatto con qualcosa di più grande della loro esperienza individuale. Penso che ancor oggi si abbia un'esperienza religiosa di fronte a un dipinto. L'unica differenza è ora che la religione non è organizzata o imposta – è consapevolezza. Giungere alla religione oggi è essere consapevoli, provare quei sentimenti umani».<sup>3</sup>

Il linguaggio della consapevolezza e dell'espressione personale risuona ben al di là della galleria d'arte e del museo; è di fatto diventato la lingua franca della persona moderna. Charles Taylor definisce questa consapevolezza nei termini di ciò che egli chiama l'immaginario moderno, e così descrive questo immaginario sociale:

«[La] concezione della vita emersa con l'espressionismo romantico alla fine del Settecento secondo cui ciascuno ha un modo specifico di realizzare la propria umanità e che è importante scoprire e vivere tale originalità, anziché conformarsi arrendevolmente a un modello imposto dall'esterno, dalla società, dalle generazioni precedenti, o dall'autorità religiosa o politica».<sup>4</sup>

Ritornero a breve sulla tesi di Taylor, ma vorrei qui segnalare la sfida che l'artista moderno/a (e non solo l'artista!) affronta nel giustificare la libertà e le profondità umane di cui è arrivato/a a godere. Tutti noi ci aspettiamo un arricchimento dai nostri concerti o dalle nostre esibizioni, ma raramente ci soffermiamo a porci l'ovvia domanda: da dove proviene questo privilegio della dimensione personale nell'esperienza dell'arte? Ma, quel che più conta, in assenza della religione, che cosa sottostà a queste grandi aspettative? Molti hanno riconosciuto l'esistenza di questo problema, ma citerò qui solo due tra le voci più autorevoli. Il

---

<sup>3</sup> Citato in G. MARZORATI, *Julian Schnabel: Plate it as it Lays*, in «Art News» (aprile 1985), p. 69.

<sup>4</sup> C. TAYLOR, *L'età secolare*, trad. it., Milano 2009, p. 598.

critico Peter Fuller, scrivendo negli anni Ottanta, e quantunque non religioso, riconosceva che

«[u]na società che non ha un credo religioso egemonizzante è priva di un ordine simbolico condiviso, con effetti disastrosi sia sull'estetica che sull'etica. Come vedeva il grande antropologo Gregory Bateson (che, come me, non era credente), il declino, iniziato nel XIX secolo, del credo nell'immanenza di dio nella natura ha avuto come tendenza quella di indurre gli uomini a considerare la natura come estranea, indegna di considerazione etica o estetica».<sup>5</sup>

In modo analogo si è espresso George Steiner in una ben nota affermazione:

«La referenza e l'autoreferenza a una dimensione trascendente, a ciò che viene percepito ... al di fuori del campo immanente e prettamente secolare, garantisce in effetti le forme della creazione da Omero ... a Kafka».<sup>6</sup>

A suo avviso, chiunque fa arte o la critica nell'era moderna ha un debito non riconosciuto verso le tradizioni religiose. Non mi soffermerò ulteriormente su questo punto controverso, perché in questo contributo intendo fare un passo indietro e porre un interrogativo diverso, più costruttivo: come potrebbe la teologia cristiana – che è riflessione sull'attività e la presenza del Dio trinitario – fornire non solo un fondamento ma anche risorse per la comprensione di questa personale dimensione dell'arte? Che cosa si guadagna da un recupero del discorso teologico in questa età secolare?

## 1. *La persona che crea: prospettive storiche*

Il concetto di persona è centrale quando si affrontano questi interrogativi, e da questo voglio iniziare le mie considerazioni. Cercare costruttive risorse teologiche per capire la svolta personale nell'arte moderna non è semplice come si potrebbe pensare.

---

<sup>5</sup> P. FULLER, *Neo-Romanticism*, in *Images of God: The Consolations of Lost Illusions*, London 1990, p. 88. Per una più recente esposizione della stessa preoccupazione cfr. E. SCARRY, *On Beauty and Being Just*, Princeton (NJ) 1999, pp. 47-48. Senza un fondamento metafisico, osserva l'autrice, la bellezza sembra troppo fragile per rivendicare una tale autoconsiderazione.

<sup>6</sup> G. STEINER, *Vere presenze*, trad. it., Milano 1992, p. 205.

Dopo tutto, l'ammissione che la partenza di Dio dall'estetica ha lasciato un vuoto piuttosto imbarazzante avrebbe dovuto spingere la teologia a entrare (o rientrare) nella discussione. Ma, per buona parte del XX secolo, i pensatori cristiani si sono soprattutto lamentati della direzione presa dall'arte moderna.<sup>7</sup> Chi invece sostenne precocemente gli artisti e le artiste moderne e la loro ricerca dell'espressione personale fu Jacques Maritain: nella sua autorevole opera *L'intuizione creativa nell'arte e nella poesia*,<sup>8</sup> egli celebrava la svolta soggettiva nell'arte moderna. La soggettività dei poeti, sosteneva, è essenziale alla loro poesia, intendendo per soggettività non l'effervescente flusso del sentimento, ma «[la] soggettività nel suo senso ontologico più profondo, cioè a quella totalità sostanziale della persona umana ... che, al centro di tutti i soggetti che essa conosce come oggetti, coglie solo sé sola come soggetto» (p. 136). Come vedremo più avanti, questo permette a Maritain di sviluppare un concetto decisamente originale del processo creativo. Ma va qui notato che, per Maritain, la creatività è intrinsecamente personale; inoltre, Maritain riteneva che questa soggettività avesse una radice teologica, e precedentemente, nella stessa opera, avanzava l'ipotesi che l'unica interpretazione adeguata di questa dimensione personale fosse cristologica.

Come potremmo concepire questo fondamento cristologico della persona? Maritain sottolinea come la nozione di persona sia stata definita per la prima volta nei più precoci dibattiti sulla Trinità, dai quali emerse la conclusione che Dio è una natura in tre persone. In precedenza Paolo, nel Nuovo Testamento, aveva sostenuto che la vita interiore dell'anima prevale sulle «forme legali o esteriori» (p. 42). Insieme, afferma Maritain, queste idee – la persona e il suo collegamento con la vita interiore – ci aiutano a capire lo sviluppo dell'arte. Egli così ricapitola queste argomentazioni:

---

<sup>7</sup> Fortunatamente le cose sono radicalmente cambiate nell'ultima generazione, come viene dimostrato da altri contributi a questo volume. Ho brevemente ripercorso questa storia nella voce *The Arts*, in K. TANNER - I. TORRANCE - J. WEBSTER (edd), *The Oxford Handbook of Systematic Theology*, Oxford 2007.

<sup>8</sup> J. MARITAIN, *L'intuizione creativa nell'arte e nella poesia*, trad. it., Brescia 1983. Questa fu la prima delle prestigiose A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts tenute alla National Gallery di Washington, D.C. Le pagine indicate nel testo si riferiscono a quest'opera, che sviluppa idee che Maritain aveva precedentemente esposto in un altro suo importante lavoro, *Arte e scolastica*, trad. it., Brescia 1980.

«L'arte occidentale passò da un senso della persona umana dapprima colta come oggetto, e nel sacro esemplare del Sé divino di Cristo, a un senso della persona umana colta alla fine come soggetto o nella soggettività creativa dell'uomo stesso, artista o poeta» (p. 42).

Maritain prosegue descrivendo come nella prima fase, nell'età bizantina, la persona emerge come oggetto nel mondo delle cose, però transcendendole. La soggettività è presente ma è «velata dietro il significato dogmatico intellettuale e universale dei simboli e delle figure sacre» (p. 42). Le profondità umane sono oggetto di attenzione per la prima volta nel secondo periodo, specificamente con Giotto e la rivoluzione francescana. Infine, nella terza fase, quella moderna, l'essere umano «entra in un processo di interiorizzazione, e passa dall'oggetto al modo con cui l'artista compie la sua opera» (p. 43). Ne consegue che persino questa svolta soggettiva, come osservava Paolo nella lettera ai Galati, è fondato sulla presenza di Cristo. In quell'epistola Paolo dichiara di essere stato «crocifisso con Cristo, e non sono più io che vivo, ma Cristo vive in me. Questa vita nella carne, io la vivo nella fede del Figlio di Dio» (Gal 2,20). Maritain non cita questo passo, né, per quanto mi risulta, sviluppa ulteriormente nella sua opera il tema del fondamento cristologico. In seguito però osserva che l'esperienza estetica, in quanto esperienza morale, è un mezzo attraverso il quale Dio è rivelato: «In questo mondo decaduto e redento dove la grazia preme da ogni parte, la vita umana tende alla vita cristiana, poiché ogni uomo appartiene di diritto a Dio, capo del genere umano».<sup>9</sup> Tuttavia, non elabora il concetto del collegamento esistente tra quella presenza e opera di Cristo e il processo creativo.

Ancorché non sviluppata, l'affermazione di Maritain è suggestiva. Più di recente John Zizioulas ha supportato la tesi di Maritain, mostrando come al concetto di persona sia stato data la sua coloritura esclusivamente occidentale nel corso del dibattito trinitario; scrive Zizioulas: «La persona, sia come concetto che come realtà vivente, è puramente il prodotto del pensiero patristico. Senza di questo, il significato più profondo dell'essere persona non può essere né compreso né giustificato».<sup>10</sup> Egli prosegue notando

<sup>9</sup> J. MARITAIN, *Distinguere per unire. I gradi del sapere*, trad. it., Brescia 1974, p. 306.

<sup>10</sup> J. ZIZIOULAS, *Being as Communion. Studies in Personhood and the Church*, Crestwood (NY) 1985, p. 27. Le pagine nel testo si riferiscono a quest'opera.

che, sebbene il termine greco *prosopon* abbia fatto la sua prima apparizione in riferimento alla maschera usata dai teatranti nelle tragedie greche, per i greci l'idea di persona come unità psico-somatica, perdurante nel tempo, non esisteva. In effetti, a causa del sottostante monismo ontologico, la distinzione delle persone non poteva emergere come un'idea positiva, in quanto qualsiasi differenziazione comportava un deterioramento o un 'caduta' dall'essere (p. 29). La figura umana, e persino Dio stesso, non potevano sfuggire alla propria precisa collocazione nell'ordine di cose che i greci chiamavano *cosmos*.

Ma nel teatro, per un momento drammatico, l'attore umano indossava una maschera e lottava per fronteggiare liberamente il mondo e agire come individuo. In quel caso, fa osservare Zizioulas, «come risultato della maschera, [l'attore] diventava una persona, sia pure per breve tempo, e imparava che cosa significasse esistere come entità libera, unica e irripetibile» (p. 33). Ma naturalmente l'esito di questo atto di spavalderia era inesorabilmente tragico: questi attori soffrivano sempre per i loro tentativi di liberare se stessi dal cosmo. Zizioulas cita queste pregnanti parole di Platone: «la vita del tutto ... non ha avuto origine per te, ma tu per essa» (*Leggi X, 903, c-d, cit. a p. 32*).

Nel mondo greco vi erano momenti in cui la figura umana poteva agire come persona, ma fu necessario il dibattito trinitario dei primi secoli per sviluppare un'idea moderna della persona. Tertulliano fu il primo a usare il concetto di persona in relazione a Dio: Dio era un'unica sostanza in tre persone (*una substantia, tres personae*). In seguito, però, i Padri orientali avrebbero mostrato diffidenza verso la 'persona' proprio perché sapevano che mancava di fondamento ontologico: era solo un momento, un ruolo interpretato da un attore; quando però il dibattito permise che l'*hypostasis* potesse essere intesa come 'persona', avvenne il cambiamento. Conclude Zizioulas: «La persona non è più un accessorio a un essere, una categoria che *aggiungiamo* a un'entità concreta ... È essa stessa l'*hypostasis dell'essere*» (p. 39). Ma il fatto che ciò sia scaturito dal dibattito trinitario ha un'ulteriore implicazione che è centrale nel nostro contesto: la fonte prima di ogni cosa, che il cristianesimo professa come Padre e creatore di tutte le cose, può essere descritta come una persona di fronte al mondo, che fu creato in libertà. Secondo il Nuovo Testamento,

questa personale (e creativa) natura era manifesta nell'apparizione storica di Cristo (Gv 14), e si riversava su ogni carne attraverso il dono dello Spirito Santo alla Pentecoste (Atti 2). L'essere di Dio è personale, e in quanto personale è libero. La persona umana, dunque, creata a immagine di Dio, condivide questo carattere personale, e, fino a un certo punto, questa libertà.

## 2. *La persona nell'età moderna*

Anche se oggi si tende a dare per scontata la dimensione personale, è difficile cogliere il suo radicamento teologico. In effetti, la narrazione egemonica fin dall'illuminismo celebra l'emancipazione umana da questa tradizione, e la narrazione dominante dell'ascesa dell'arte moderna sembra far eco a questo crescente estraniamento. Celebrata o lamentata, la narrazione della secolarizzazione sembra essere ampiamente accettata. Lo storico dell'arte James Elkins riassume la situazione osservando che la religione e l'arte hanno preso strade separate. «La separazione – conclude – è diventata trincerata».<sup>11</sup> Ma questa separazione è completa? È finale? E, ancor più, può la persona essere propriamente compresa in questo nuovo quadro?

Di recente, Charles Taylor ne ha ampiamente discusso nel suo *L'età secolare* (2007). Ai fini di questo contributo, concentrerò la mia attenzione sugli sviluppi che egli nota propri dei concetti di personalità, o consapevolezza. In un precedente lavoro intitolato *Radici dell'io* Taylor aveva tentato una genealogia del sé moderno,<sup>12</sup> descrivendolo come uno spazio morale: «Nei confronti del bene, noi abbiamo bisogno di collocarci nella posizione giusta» (p. 63). Questo sé è caratterizzato dall'interiorità: «Noi siamo creature dotate di profondità interiori» (p. 149); da un'affermazione della vita quotidiana, che deriva dalla Riforma («la persona riconciliata avverte il bisogno imperativo di porre rimedio al disordine delle cose, di renderle nuovamente conformi al piano di Dio», p. 284); e da una generale benevolenza verso la natura radicata nelle fonti immanenti che, sempre più, escludono la religione.

---

<sup>11</sup> J. ELKINS, *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*, New York 2004, p. 15.

<sup>12</sup> C. TAYLOR, *Radici dell'io. La costruzione dell'identità moderna*, trad. it., Milano 1993. Le citazioni seguenti provengono da questo libro.

Sulla crescita di questa struttura immanente si concentra l'attenzione di Taylor nel suo libro più recente.<sup>13</sup> La narrazione proposta da Taylor traccia l'ascesa di quello che chiama il sé 'schermato', un sé non più aperto agli interventi del soprannaturale, all'interno di una 'società disciplinare', che cerca di riplasmare la società e persino la persona umana in un mondo puramente immanente. Ciò che è significativo per Taylor è la trasformazione che avviene nel movimento romantico del tardo XVIII e primo XIX secolo: per quanto riguarda la persona, la coscienza diviene autocoscienza. Da un lato, sin da Descartes il sé aveva perso una profondità cosmica, e per molte persone religiosa; da un altro più positivo punto di vista (coerentemente, Taylor tenta di evitare quella che chiama la storia sottrattiva del moderno), il soggetto umano ha acquisito un nuovo genere di profondità associato all'identità personale. Le esplorazioni romantiche, secondo lui, hanno ampliato lo spazio nel quale perseguire le proprie opzioni personali. In un'affermazione importante per questo contesto, Taylor pensa che l'arte assuma un nuovo (e rafforzato) ruolo, divenga, nelle parole di M.H. Abrams, una fonte di luce e non semplicemente uno specchio. Si è aperto un nuovo registro di consapevolezza, dichiara Taylor, che è specificamente destinato all'artista (e che da allora ha influenzato il discorso moderno dell'umano). Nel XIX secolo

«l'estetica viene riconosciuta come una categoria etica, come una fonte di possibili risposte alle domande 'come dovremmo vivere?', 'Qual è il nostro fine principale?', 'In che cosa consiste la nostra realizzazione?'. All'arte viene perciò attribuito un ruolo cruciale. La bellezza ci salverà, ci completerà; ed essa può essere rintracciata fuori di noi, nella natura, o nella grandezza del cosmo ... Per aprirci completamente a questa fonte, però, dobbiamo esserne pienamente consapevoli, e a tal fine dobbiamo articolare nei linguaggi artistici» (pp. 453-454).

Si noti che la presa di posizione in favore della libertà contro il mondo naturale è stata mantenuta (o infilata di contrabbando?) nonostante il fatto che la maggior parte della gente aveva abbandonato ogni fede in Dio. Solo Nietzsche capì che la morte di Dio comportava una tragedia. Ma quello che non si poteva perdere, ciò a cui noi moderni semplicemente non possiamo rinunciare, è

---

<sup>13</sup> C. TAYLOR, *L'età secolare*. Le citazioni seguenti nel testo si riferiscono a quest'opera.



l'idea che sia sorto un nuovo tipo di esseri umani, che sperimenta immanentemente il mondo, ma che ancora desidera ardentemente ciò che Taylor chiama 'trasformazione': cioè un'esistenza al di là dell'ordinario prosperare della vita umana. «E, cosa importante – scrive Taylor – questa è una cultura permeata da un'etica dell'autenticità. Devo scoprire la mia strada verso l'integrità e la profondità spirituale. L'attenzione è focalizzata ora sull'individuo e sulla sua esperienza. La spiritualità deve parlare a tale esperienza» (p. 638).

Gli scrittori religiosi sono spesso tentati di lamentare questi sviluppi, ma Taylor resiste a una simile tentazione pur avvertendo gli eccessi del nostro tempo. Anche se potessimo, osserva, non vorremmo tornare al periodo precedente. «Sebbene logorino le forme più antiche, le nuove strutture lasciano aperta la possibilità che ne fioriscano di nuove» (p. 545). E infatti Taylor tenta di sviluppare la propria narrazione cristiana di questa svolta personale, servendosi, fra altri, di Gerard Manley Hopkins e di Maritain. Ma una debolezza rilevabile nell'opera di Taylor è la sua incapacità di dare di questi sviluppi una lettura autenticamente teologica. Per quanto egli faccia un tentativo di costruire una narrazione del peccato e della redenzione che può essere descritta in termini immanenti,<sup>14</sup> non si pone la domanda sul modo in cui la presenza immanente di Dio, che deriva dall'incarnazione e dalla continua presenza dello Spirito, dà una ragione migliore a questo nuovo registro di consapevolezza.

### 3. *Il processo artistico e la persona*

Desidero ora tornare a Maritain e al suo contributo al processo creativo. Ho detto che egli è stato uno dei pochi pensatori cristiani

---

<sup>14</sup> Anche in questo caso evita di trattare le opere dei maggiori teologi. Si riporta qui un tipico esempio di costruzione teologica della ricerca umana per la trasformazione: «Nel caso cristiano, ciò significa che noi partecipiamo all'amore (agape) di Dio per gli esseri umani, che per sua definizione è un amore che oltrepassa qualsiasi possibile reciprocità, una donazione di sé che non è limitata da alcuna misura di equità. Possiamo cogliere la specificità di questa credenza solo considerandola, per così dire, da due lati: nei termini di ciò che essa presuppone come un potere sovrumano (Dio), e nei termini di ciò che questo potere ci sollecita a fare, nella prospettiva di trasformazione che essa dischiude» (p. 542). Ma la questione che Taylor non affronta è come questo 'potere' sia una presenza personale che in qualche modo è alla base della nuova costruzione del personale.

a capire e ad approvare la svolta soggettiva nell'arte contemporanea. Come Taylor, era ovviamente critico nei confronti della sua ricerca dell'irrazionale piuttosto che del super-razionale, della sua ossessiva esplorazione dell'inconscio, che egli pensava fosse «fondamentalmente incapace di rivelare alcunché di realmente nuovo»<sup>15</sup> e della sua futile e narcisistica ricerca della 'creazione pura', creazione, per così dire, *ex nihilo*. Ma capiva e approvava la modalità soggettiva dell'arte moderna, ed era in grado di intendere il processo creativo (o poetico) come un procedimento intellettuale «per mezzo [del] quale le Cose e il Sé sono oscuramente colti insieme» (p. 139). Maritain è esplicito nell'affermare che la persona non ha auto-conoscenza diretta, e che invece la consapevolezza di sé è sempre mediata attraverso l'incontro con l'altra persona. Nel caso dell'artista il mondo esteriore e il mondo interiore sono compresi in quella che Maritain chiama «conoscenza per connaturalità» (pp. 137-39). Il poeta è in grado di cogliere «i segreti balbettanti nelle cose ... [e] riceve tutto questo negli oscuri recessi della sua passione» (p. 138). La sua descrizione di questo fenomeno merita una citazione più ampia:

«libera vita dell'intelletto, tende fin dal principio a una specie di rivelazione – non verso la rivelazione dell'*Übermensch* o dell'onnipotenza dell'uomo, come credono i surrealisti, – ma verso l'umile rivelazione, contenuta virtualmente in una piccola nube luminosa di irresistibile intuizione, a un tempo del Sé del poeta e di qualche lampo particolare di realtà nell'universo fatto da Dio» (p. 138).

Quello che rende gli esseri umani personali, e ciò che dà loro la capacità di ricevere doni dall'altra persona e da ciò che Dio ha fatto, è anche, nel senso più profondo, quello che rende possibile il processo poetico: un'apertura a quello che c'è, a portare quello che c'è nel sé dell'artista e farne qualcosa di fresco e nuovo. L'artista, dice Maritain, «si impadronisce, nel mondo creato, dei segreti fattori operativi della natura per produrre la propria opera – una nuova creatura – [e] occorre concludere che l'arte continua a suo modo il lavoro della creazione divina» (p. 86).

Questo impadronirsi dei segreti della creazione amplia, secondo Maritain, la stessa presenza creativa di Dio. L'artista non crea dal nulla, ma riceve da ciò che c'è. Si noti, però, che l'accettazione dell'altro non ostacola il sé creativo, ma anzi lo

---

<sup>15</sup> J. MARITAIN, *L'intuizione creativa*, p. 103; altri riferimenti nel testo.

allarga. Ciò si pone in contrasto con molta retorica moderna del sé creativo. Così scrive Taylor:

«la visione molto comune dell'io come essere ... capace di scegliere le proprie mete e i propri obiettivi, e di elaborare da solo propri piani di vita, cercando di stabilire 'rapporti' con i suoi simili solo nel caso che tali rapporti lo aiutino a 'realizzarsi', è un'idea che scaturisce in larga misura dalla mancata considerazione del fatto che noi siamo immersi in una fitta rete di interlocazione».<sup>16</sup>

Vista in quest'ottica, la creatività suggerisce che l'artista ricavi la sua poesia esclusivamente dai più profondi recessi del sé isolato. Riprendendo quanto proposto da John Zizioulas, si potrebbe facilmente affermare che c'è molto monismo greco residuale nelle forme d'arte contemporanee: l'incontro con l'altro è generalmente inteso come problematico, come una sorta di caduta dall'essere. Basterà ricordare l'intuizione di Garcin alla fine del dramma di Sartre *Huit clos*: «È questo dunque l'Inferno? Non l'avrei mai creduto. Vi ricordate? Lo zolfo, il rogo, la graticola ... buffonate! Nessun bisogno di graticole; l'Inferno sono gli altri».<sup>17</sup> Ora, è sufficiente dedicare un po' di tempo all'arte di Francis Bacon, e più recentemente di Matthew Barney, per vedere quanto spesso le relazioni appaiono necessariamente cariche di violenza. Eppure, ironicamente, come ci ricordava Nicholas Cooks, l'osservatore e l'osservatrice devono aprirsi a questo e accettare con riconoscenza quanto viene loro offerto, anche a detrimento del loro piacere. Per contro, la teologia del XX secolo, attraverso l'opera e l'influenza di Martin Buber e di altri, è giunta a capire la persona umana in termini relazionali: che gli esseri umani esistono come persone solo nella misura in cui sono in grado di dare e ricevere a vicenda, da altre persone e dalla bontà della creazione.<sup>18</sup> Mentre questo è ampiamente riconosciuto, ritengo che non siano state pienamente valutate le sue implicazioni per l'estetica. Come potrebbe essere meglio compresa la soggettività dell'esperienza estetica in tale schema? E come potrebbe configurarsi un fondamento teologico?

---

<sup>16</sup> C. TAYLOR, *Radici dell'io*, p. 57. Cfr. la trattazione in C. GUNTON, *The One, the Three and the Many: God, Creation and the Culture of Modernity*, Cambridge 1993, pp. 168-170.

<sup>17</sup> J.-P. SARTRE, *Porta chiusa*, trad. it., Milano 1947, p. 238.

<sup>18</sup> Cfr. ad esempio, oltre a *L'io e il tu*, trad. it., Pavia 1991; J. MACMURRAY, *Persons in Relation*, London 1961, e più di recente E. LEVINAS, *Tra noi. Saggi sul pensare-all'altro*, trad. it., Milano 1998.

#### 4. *Una proposta teologica per capire l'interscambio della creatività*

Abbiamo osservato come la proposta di Maritain di dare un fondamento cristologico di questo processo sia stato uno dei pochissimi suggerimenti costruttivi che sono stati avanzati, anche se egli stesso non ha poi sviluppato questa idea. Come potremmo procedere al suo sviluppo? Iniziamo con il concetto di scambio con l'altro, l'ordine creato, con cui abbiamo chiuso la sezione precedente. Il processo creativo, come affermava Maritain, comporta inevitabilmente uno scambio tra l'artista e il materiale, nel quale entrambi sono afferrati e illuminati nell'opera d'arte, così che l'opera diventa sia affermazione personale che 'rivelazione' di qualcosa di nuovo. Maritain definiva tale processo 'conoscenza connaturale'. Voglio qui introdurre un altro termine, che aggiunge una ulteriore sfumatura alla discussione e diventerà importante più avanti.

Leopold Senghor, il famoso teologo e filosofo africano che trascorse la maggior parte della propria vita a Parigi, sosteneva che le nostre relazioni con l'altro possono meglio essere descritte come *métissage*.<sup>19</sup> Per Senghor, la 'negritudine' rappresentava un certo atteggiamento verso il mondo, un sentirsi a proprio agio nella diversità, un negoziare la differenza, in grado di riflettere una poesia del mercato, della casa, o *performances* pubbliche spontanee (caratteristiche della sua cultura dell'Africa occidentale).<sup>20</sup> Una persona di questo genere, come incontra l'altro? Senghor proponeva che l'incontro potesse avvenire attraverso un processo di assimilazione o *métissage*. La più immediata connotazione di *métissage* era di unione sessuale, che non incidentalmente nella tradizione cristiana si riferisce all'intimità che Dio cerca con il suo popolo: un'unione nell'amore. Ma Senghor vuole estendere questo all'interazione fra persone, dove l'associazione permette sia un libero scambio di doni, ma anche un concreta valutazione e apprezzamento della differenza: quello che potremmo chiamare

---

<sup>19</sup> Sviluppato nel suo *Liberté. III. Négritude et civilisation de l'universel*, Paris 1977. Devo molto all'eccellente analisi dell'opera di Senghor proposta da A.N. WILLIAMS, *Assimilation and Otherness: The Theological Significance of Négritude*, in «International Journal of Systematic Theology», 11 (2009), pp. 248-270.

<sup>20</sup> A.N. WILLIAMS, *Assimilation and Otherness*, p. 253.

prudenza.<sup>21</sup> Ciò comporta non solo la tolleranza dell'altro, ma «l'inclusione trasformativa dell'altro nel sé».<sup>22</sup>

Nei discorsi odierni sulle differenze razziali nessun termine suscita tanto disprezzo quanto 'assimilazione'. Eppure, Senghor lo intendeva in senso assolutamente positivo. Io non sono assimilato nell'altro, insisteva, quanto piuttosto ricevendo dall'altro io assimilo con discernimento ed empatia. Il passaggio da una forma passiva a una forma attiva è cruciale. Vediamo questo concetto nei termini di Senghor e del colonialismo che conosceva; il potere coloniale poteva dire 'Vi abbiamo portato la civiltà', ma Senghor risponde 'Non proprio; avete portato la civiltà; lasciateci prendere quanto c'è di buono e di più fecondo, e lasciateci scartare il resto'. A.N. Williams, nella sua elaborazione dell'idea di Senghor, fa un collegamento al nostro tema della persona e di Dio. L'autrice evidenzia come, nella tradizione cristiana, la differenza, e la possibile relazione, è sempre stata intesa come fondata nelle relazioni tra le persone della divinità. Per questa ragione, osserva,

«la distinzione (o opposizione, o alterità) non possono essere considerate come intrinsecamente problematiche o necessariamente come basi di ostilità. L'assunto è esattamente il contrario: che l'opposizione è la base dell'amore».<sup>23</sup>

Ma questo, fa notare, è possibile solo perché riflette nell'ordine creato lo scambio reciproco che caratterizza il Dio trino che sta alla base di tale ordine.

Ricordiamo che John Zizioulas sosteneva che queste relazioni intratrinitarie erano fondamentali per capire la persona umana. Per quali ragioni? Perché è proprio in queste relazioni, offerte e ricevute, che si esprime il carattere personale di Dio: di Dio si dice che 'genera' il Figlio; lo Spirito 'discende' dal Padre e dal Figlio. Questi termini tradizionali esprimono quello che Zizioulas definisce il carattere 'estatico' di Dio, poiché «questa comunione è un prodotto della libertà come risultato non della sostanza di Dio

---

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 257.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 256.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 259. In seguito l'autrice sottolinea che rappresentare l'opposizione come un problema anziché come un dono «è conferire alla violenza e al peccato lo status di norme. La resurrezione e ascensione di Cristo ci chiamano al di là di quella visione della 'normalità'» (p. 269).

ma di una persona».<sup>24</sup> Dio vuole liberamente questa comunione; il Figlio e lo Spirito ricevono la divinità, non come integrazione di qualche ipotetica mancanza o con la conseguenza di una perdita di identità. Williams, ancora, mette questo in relazione con l'assimilazione di Senghor:

«Il loro ricevere la divinità dal Padre non comporta un loro essere assorbiti in lui, né certamente di lui in loro; come nel concetto di assimilazione di Senghor, ricevere dall'altro non comporta povertà da parte del soggetto assimilante, né la totale rinuncia dell'identità dell'entità individuale».<sup>25</sup>

## 5. Conclusioni

L'assimilazione, nel senso proposto da Senghor e messo in risalto da Williams, può fornire un modello fecondo per capire la relazione tra l'artista e il suo materiale. In effetti, Senghor stesso usava la poesia per esprimere il più profondo senso di *métissage*. Il moderno oggetto d'arte è, lo ricordiamo, un oggetto morale, e non soltanto percettibile. È un'affermazione personale basata sull'assimilazione da parte dell'artista del suo materiale. Inoltre, la tradizione cristiana ritiene possibile questa assimilazione perché riflette la sottostante realtà della natura pericoretica una e trina di Dio. Questo fondamento della creazione in Dio, cioè in una realtà personale, come presenza creativa e redentrice, garantisce che il mondo è aperto all'intervento personale, in effetti a una 'nuova creazione'. Nelle parole di Colin Gunton, «al tempo e allo spazio viene data la loro distinta dinamica di interrelazione dall'attività creatrice, mantenitrice, redentrice e perfezionatrice di Dio».<sup>26</sup>

L'analogia tra l'assimilazione dei materiali da parte degli artisti e delle artiste e le relazioni pericoretiche nella Trinità porta ancora più avanti la proposta di Maritain del fondamento cristologico della soggettività. Come si potrebbe capire meglio questo concetto? Già si è detto che, secondo Paolo, Cristo rende possibile la nuova vita della persona credente: ma in che modo?

---

<sup>24</sup> J. ZIZIOULAS, *Being as Communion*, p. 44.

<sup>25</sup> A.N. WILLIAMS, *Assimilation and Otherness*, p. 261.

<sup>26</sup> C. GUNTON, *The One, the Three, and the Many*, p. 159. Gunton osserva poi che questo senso della creaturalità riguarda necessariamente l'ontologia: «con la forma che le cose assumono in virtù della loro relazione con il loro creatore» (p. 166).

Lo fa non attraverso quello a cui la seconda persona della Trinità ha dovuto rinunciare per diventare umana – un'idea che nella storia cristiana è nota come cristologia kenotica – ma attraverso quello che Cristo stesso ha assunto, ovvero la sua natura umana. Cristo diventa cioè la base di una nuova umanità attraverso quanto Dio ha ricevuto dall'ordine creato. In un certo senso si potrebbe osservare che Cristo non rappresenta tanto l'accettazione di Dio dell'ordine decaduto – come se, di nuovo, l'altro fosse per Dio un problema da superare – ma che Cristo rappresenta la benevola assimilazione dei doni della creazione in se stesso in un atto d'amore. Il risultato, dice Paolo, è inequivocabilmente una 'nuova creazione': «Le cose vecchie sono passate, ecco ne sono nate di nuove» (2 Cor 5,17).

Il Nuovo Testamento aggiunge una nuova clausola a questo fondamento cristologico: con la discesa dello Spirito in Atti 2, lo Spirito di Cristo viene inviato dal Padre sulla carne. In questo modo lo Spirito diventa il principale agente di assimilazione, aggiungendo una dinamica che manca alle considerazioni di Maritain. Per apprezzare pienamente la sua proposta si deve dunque convenire che è la presenza di Cristo attraverso lo Spirito che muove le persone ad assimilare i materiali – a dare e ricevere da questi materiali, doni che possono essere incarnati nella nuova creatura chiamata opera d'arte. Un tale fondamento teologico offre nuove prospettive sulle relazioni tra la persona e l'oggetto creato. È indubbio che poche artiste e artisti percepiscono il proprio personale coinvolgimento con i materiali in tali termini teologici, e anzi potrebbero esplicitamente respingere una lettura di questo tipo. Ma ciò non impedisce loro di assaporare questo dono misterioso che, ora e sempre, prorompe in una lode di qualcosa al di là di loro. Per questo Dio è grato, e lo siamo anche noi.





## Il sentimento

Il teologico cristologico come verità dell'estetico  
alla luce della riflessione di F. Schleiermacher e R. Otto

di *Raffaele Maiolini*

Il presupposto antropologico dell'esperienza religiosa, il 'luogo' dell'attestarsi dell'incontro con il divino, la condizione di possibilità nell'essere umano della dicibilità e dell'incontrabilità del trascendente è da sempre un tema della riflessione filosofica e teologica, le quali, in modo quasi esclusivo, hanno ricercato la possibilità di giustificazione della presenza del 'religioso' nell'umano attraverso l'indagine della struttura del dinamismo intellettuale o etico. Ci sono stati autori, però, che hanno indicato nel sentimento (inteso in senso ampio come dimensione affettiva dell'umano), il luogo proprio della possibilità dell'individuazione e della conoscibilità del religioso, in quanto dimensione originaria ed originante dell'esserci della persona.

L'interesse della presente ricerca è quello di indagare la proposta dei due pensatori che hanno segnato la riflessione filosofica e teologica in merito, configurando così il quadro di riferimento entro cui poi anche il Novecento e la contemporaneità hanno discusso la problematica. Il riferimento va a Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher (1768-1834) che, all'interno dell'epoca illuministico-romantica, ha sviluppato una rilettura del cristianesimo che lo togliesse dall'aura di una mera ortodossia intellettuale o legalistica, per mostrarlo come il vero compimento dell'umano *tout court*; e a Rudolf Otto (1869-1937), che, raccogliendo in parte l'eredità di Schleiermacher, ha sviluppato l'intuizione della necessità di uno scavo fenomenologico e psicologico a proposito del sacro come elemento essenziale per lo studio teologico dell'esperienza religiosa.

Avendo questi due autori perseguito uno sviluppo delle figure della 'rivelazione sacra' nei termini di una 'esperienza estetica',

intento specifico di questo studio è quello di evincere la plausibilità e la pertinenza di interpretare in termini omologhi l'esperienza religiosa (della rivelazione del divino/sacro) e quella estetica (dell'essere affetti dalla presenza di un 'bello' seducente), ancor prima e ancor più di condurre un'epidermica analisi del rapporto tra la religione e l'arte.<sup>1</sup>

Intento secondario, in vista dell'obiettivo, è quello di perseguire una corretta esegesi (senza facili riduzionismi o stigmatizzazioni) della proposta di Schleiermacher e di Otto, al fine di rilanciare la qualità del loro sforzo teoretico sia nel campo della riflessione teologica, sia in quello della riflessione estetica.

La prospettiva qui designata individua proprio nell'embricatura del religioso con l'estetico, che caratterizza inevitabilmente ogni riflessione sul sentimento, sia il probabile motivo della tendenziale marginalizzazione di Schleiermacher e di Otto nella teoresi teologica ed estetica, sia l'aspetto più innovativo e interessante per sostenere il fronte della riflessione contemporanea circa il sentimento, la fede, il bello, temi tutti che ancora difficilmente trovano una chiara e sistematica restituzione nella loro intrinseca correlazione.

## I. *Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher*

«L'interesse e l'assillo di fondo di tutta la vita di Schleiermacher è come vivere la *religiosità* ... nel contesto della *modernità*»;<sup>2</sup> a tal punto che l'itinerario teologico-filosofico di Schleiermacher attesta con sintomatica esemplarità la situazione in cui il cristianesimo è posto dalle e nelle pieghe della modernità illuministica e romantica.<sup>3</sup> Per questo egli non ricerca semplicisticamente una liberazione del cristianesimo dalla filosofia, quanto di riscrivere

<sup>1</sup> Cfr. P. SEQUERI, *L'estro di Dio. Saggi di estetica*, Milano 2000, p. 82.

<sup>2</sup> S. SORRENTINO, *Schleiermacher e la modernità*, in S. ROSTAGNO (ed), *Schleiermacher e la modernità*, Torino 1986, pp. 55-87, qui p. 69. Per l'interpretazione schleiermacheriana della modernità e della relazione istituita tra modernità e religione, cfr. G. MORETTO, *La religione come formazione di senso nel contesto della modernità*, in S. SORRENTINO (ed), *Religione e religioni. A partire dai «Discorsi» di Schleiermacher*, Assisi 2000, pp. 123-154.

<sup>3</sup> È la tesi del bel saggio di G. MORETTO, *Schleiermacher: dalla filosofia alla dottrina della fede*, in G. FERRETTI (ed), *Identità cristiana e filosofia*. Contributi al LVI Convegno del Centro Studi Filosofici di Gallarate. aprile 2001, Torino 2002, pp. 229-242.

la relazione alla luce di una teoria che mantenga ben distinti gli approcci, eppure istituisca una correlazione feconda e intima, per riuscire a riportare la modernità, quale progetto storico di umanizzazione piena e universale, alla sua matrice cristiana.<sup>4</sup>

#### a. Il luogo dell'esperienza religiosa

Il vero problema teoretico che attraversa l'intero arco riflessivo di Schleiermacher è di riuscire a mostrare come la religione non sia qualcosa di congiunturale né di accidentale nell'esperienza umana, bensì si radichi nella struttura stessa dell'autocoscienza umana come principio originario e originante la sua stessa costituzione.

E il 'pensare' schleiermacheriano si muove all'interno di una precisa istanza: superando la frattura illuministica fra la ragione critica e la positività storica della fede, ed evitando la dissoluzione romantica della fede nell'aura del mito e del piacere umano, ritrovare una speculazione in grado di ricondurre il fatto religioso al suo fondamento antropologico. Non semplicemente la morale, la storia, la metafisica, o l'estetica sono i luoghi per l'istruzione della domanda del religioso, perché se così fosse la religione non sarebbe una 'regione autonoma' dell'umano, ma un derivato non originale e non originante (è scorretto e improprio, quindi, risolvere la religione nella metafisica, nell'etica, nell'estetica, nella storia; e pensare il 'luogo' della fede nel pensiero – sia esso inteso come conoscenza teorica: deismo; sia esso inteso come ragion pratica: kantismo –, nel volere, nel 'sentire', nell'empiria della fenomenologia storica). Infatti, mentre tutte queste attività dell'animo umano hanno il loro punto di partenza nel finito, la religione ha il suo punto di partenza nell'infinito che si manifesta nei singoli finiti.<sup>5</sup> E per Schleiermacher, l'autonomia, la necessità universale

---

<sup>4</sup> Circa questo snodo centrale del pensiero schleiermacheriano, in italiano si segnalano: R. OSCULATI, *La cultura moderna e il problema del Cristianesimo in Schleiermacher*, in F. SCHLEIERMACHER, *Lo studio della teologia. Breve presentazione*, Brescia 1978 (orig. 1811; 1830<sup>2</sup> riv. e ampl.), pp. 7-37; G. PENZO - M. FARINA (edd), *F.D.E. Schleiermacher (1768-1834) tra teologia e filosofia*, Brescia 1990; G. MORETTO, *La religione è «la cosa suprema in filosofia»*. *Schleiermacher e la filosofia della religione*, in C. ANGELINO (ed), *Filosofi della religione*, Genova 1999, pp. 199-220.

<sup>5</sup> È questo il caposaldo di F. SCHLEIERMACHER, *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*, Berlin 1799; trad. it. *Sulla religione. Discorsi a quegli intellettuali che la disprezzano*, Brescia 1989 (soprattutto del Secondo Discorso, *L'essenza della religione*, pp. 65-126).

e la decisività della religione sono fondate nel fatto che il religioso sta al cuore, anzi sarebbe il cuore stesso dell'autoidentità del soggetto, perché una coscienza si percepisce come coscienza dell'universale/infinito e autopresenza dell'universale/infinito.

Il punto di arrivo di tutto lo sforzo speculativo di Schleiermacher, dunque, è mostrare come lo spazio del religioso contorni la radicalità stessa dell'essere umano, sia cioè il costitutivo originario dell'autocoscienza, perché essa si costituisce là dove l'essere umano si trova rapportato con la totalità dell'essere. Per questo, Schleiermacher, nell'identificazione del luogo antropologico della realtà e verità della fede (cristiana), riunirebbe contemporaneamente il meglio di tutto l'illuminismo e di tutto il romanticismo.

La chiave teorica che permette di articolare tali diverse istanze è il 'sentimento', inteso come capacità di percepire l'infinito nell'uomo, figura che si va pian piano configurando all'interno della sua produzione: se già nel secondo discorso di *Über die Religion*<sup>6</sup> (1799) Schleiermacher propendeva per l'impiego dell'espressione «intuizione (*Anschauung*) e sentimento (*Gefühl*) dell'universo/infinito»<sup>7</sup> per sottolineare soprattutto la passività e la ricettività fondamentale dell'animo umano a fronte dell'attività incessante dell'infinito, l'esito della ricerca approda in *Die Glaubenslehre*<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> F. SCHLEIERMACHER, *Sulla religione*, pp. 65-126. In questo testo Schleiermacher mostra una tendenza all'unilaterale sottolineatura della passività e quindi un tendenziale fascino verso una figura simbiotica di rapporto con l'infinito: la religione «non brama di determinare e di spiegare l'Universo nella sua natura, come la metafisica; non ambisce, come la morale, a svilupparlo e a perfezionarlo in forza della libertà e del divino arbitrio dell'uomo. La sua essenza non è né pensare né agire, ma intuizione e sentimento. Essa vuole intuire l'Universo, mettersi in devota contemplazione delle sue manifestazioni e azioni; con infantile passività vuol farsi afferrare e riempire dei suoi influssi immediati ... La pratica è arte, la speculazione è scienza, la religione è senso e gusto dell'Infinito» (pp. 73-74).

<sup>7</sup> Se nella prima edizione di *Über die Religion* (1799) prevalevano i termini «intuizione» e «Universo/Infinito», nella seconda edizione (1806) Schleiermacher impiega preferibilmente «sentimento» (per «intuizione») e compare più spesso anche la parola «Dio» (in luogo di «Universo/Infinito»), nonostante la prospettiva rimanga ancora marcatamente inclinata a favore delle categorie di «Universo/Infinito» (che – di fatto – in questo testo sono interscambiabili), in quanto indice del sentimento universale del divino ('religiosità') non ancora riflettuto/espresso/specificato nella sua dimensione personale ('teismo'), con una fondamentale ambiguità irrisolta – in questo testo – della relazione tra Universo/Infinito e Dio. Si pensi ad affermazioni del tipo «una religione senza Dio può essere migliore di un'altra con Dio» (p. 121) e «Dio non è tutto nella religione ma solo una parte, l'Universo è di più» (p. 125). Cfr. S. SPERA, *Un approccio culturale alla religione e al cristianesimo*, in F.D.E. SCHLEIERMACHER, *Sulla religione*, pp. 7-33, qui pp. 15-16, note 21-22.

<sup>8</sup> F. SCHLEIERMACHER, *Die Glaubenslehre*, Berlin 1830-1831 è la redazione finale e corretta della primigenia *Der christliche Glaube nach den Grundsätzen der evangelischen*

(1830-1831) nell'idea del sentimento (*Gefühl*) di dipendenza assoluta come figura che raccordi meglio – nella strutturazione della coscienza umana – la dimensione ricettiva (sentimento di dipendenza) e attiva (sentimento di libertà). Per tale ragione su quest'ultima opera va concentrata la riflessione per accogliere l'esito della ricerca schleiermacheriana.<sup>9</sup>

## b. Il sentimento religioso di dipendenza assoluta

Se il luogo del religioso, dunque, sta nel luogo della costituzione originaria dell'umano, il primo passo teoretico fondamentale consisterà nell'identificazione e nell'interpretazione dell'autocoscienza umana. Ora: la coscienza di sé non può essere nominata come un io, perché quest'ultimo è figura oggettivata; non è nemmeno funzionalmente il centro che coordina le azioni umane, perché queste presuppongono ed esplicitano già una certa 'consistenza' e singolarità dell'umano; ma non è neppure una semplice sensazione, perché questa è fugace e determinata (si rivolge a un dato particolare ed è suscitata solamente da dati contingenti). Quella realtà che non è né sapere, né volere, né sensazione, eppure si relaziona e si accompagna sempre a ogni momento del pensare, dell'agire, del vivere umano, come realtà immediata (non mediata dalla relazione con oggetti particolari) determinata da 'qualcosa' che non è il soggetto e che rimanda alla totalità della vita dell'umano e dell'essere, viene nominata da Schleiermacher col termine sentimento (*Gefühl*) (cfr. § 3). Il sentimento è nello stesso tempo, perciò, la figura sia di una autocoscienza immediata (pre-riflessiva e pre-agita), quindi presenza di sé a sé da parte del soggetto (cfr. § 3,2); sia la figura di

---

*Kirche im Zusammenhange dargestellt*, Berlin 1821-1822; la trad. it. è condotta sulla redazione finale, *Opere scelte: La dottrina della fede esposta sistematicamente secondo i principi fondamentali della chiesa evangelica. Volume III/1-2*, Brescia 1985. In italiano è stata pubblicata anche la sola introduzione (che è la parte che qui più interessa dal punto di vista teoretico) in A. RIZZI (ed), *Friedrich Schleiermacher. Introduzione alla dottrina della fede cristiana (1820-1821; 1930-1931)*, Padova 2000. Da questo punto in poi, i rimandi che si trovano nel testo (per quanto riguarda la numerazione delle pagine) vanno riferiti a quest'ultima pubblicazione.

<sup>9</sup> Se, quindi, con S. SORRENTINO, *Schleiermacher e la filosofia della religione*, Brescia 1978, si deve riconoscere un'unità di prospettiva e di continuità teoretica tra *Über die Religion* e *Der christliche Glaube*, certamente è attestabile una precisa evoluzione/correzione della proposta schleiermacheriana, che trova proprio in quest'ultima il suo compimento.

una autocoscienza che non è qualcosa di meramente soggettivo (una coscienza che permane autosufficiente in se stessa e irrelata rispetto all'esperienza del mondo), perché il sentire rimanda per eccellenza a un qualcosa che è esterno all'immanenza del soggetto. Il massimo della presenza a sé, dunque, coincide con il massimo della presenza al mondo: lo stesso sentimento sta alla base sia della certezza di sé, sia della certezza dell'esistenza del mondo, perché il sentimento non è indistinto fusionale (cfr. § 3,3). L'autocoscienza umana, perciò, vive della correlazione tra la sua passività e la sua spontaneità: se è vero che la passività è momento originante e 'antecedente' (logicamente) il momento attivo, è pur vero che non esiste una passività che non implichi correlativamente un'attività dell'essere umano (cfr. § 4,1). Detto in modo diverso: l'autocoscienza è data dalla 'azione reciproca' tra il sentimento di dipendenza e il sentimento di libertà (cfr. § 4,2). Essendo però chiaro che il sentimento di libertà può essere risvegliato, attivato solo in quanto affermazione (*Bestimmtheit*)<sup>10</sup> di una realtà antecedente l'umano<sup>11</sup> (che si configura a questo punto come la passività originaria e originante), Schleiermacher si concentra sulla specificità di questo sentire. È per nominare meglio questa correlazione tra passività e attività, in relazione alla figura di quanto si sente come 'esterno' al soggetto, che Schleiermacher parla di sentimento di dipendenza (*Abhängigkeitsgefühl*) assoluta (cfr. § 4,2-3). Con «dipendenza», si precisa che la coscienza non è sovrana in sé, ma presuppone il riferimento al mondo perché il sentimento vissuto non è comunque in grado di essere fondato dal soggetto, ma dice riferimento a una figura che non è identificabile *tout court* col soggetto. Con «assoluta», si vuole inibire ogni figura particolare di dipendenza come assoggettamento del soggetto sia nei confronti della natura, sia nei confronti di altre persone: si tratta dunque di una dipendenza originaria della coscienza, nella quale il ruolo attivo è svolto dall'universo, che non deve essere inteso come un oggetto determinato, ma piuttosto come il fondamento correlativo della coscienza.<sup>12</sup> Il sentimento di dipendenza assoluta,

<sup>10</sup> A *Bestimmtheit*, dunque, è affidato il compito di nominare l'azione del divino sulla coscienza, mentre *Anschauung* e *Gefühl* nominano più il versante antropologico dell'azione divina.

<sup>11</sup> Per questo non esiste, coerentemente, un «sentimento di libertà assoluta» (cfr. § 4,3).

<sup>12</sup> Con «universo» Schleiermacher non fa riferimento alla 'natura', al 'cosmo', o a un oggetto determinato, bensì all'unità della realtà, alla totalità che è dotata di unità

in conclusione, non è qualificabile come mera passività o servitù, bensì è la figura che esprime il fatto che l'autocoscienza di sé non dipende solamente da sé, ma neppure dipende solamente da altro. Infatti, un'autocoscienza umana non può essere stata suscitata semplicemente da parte di un sentimento (genericamente inteso, non ulteriormente specificato), perché nessuno si risveglia da sé a questa coscienza;<sup>13</sup> ma nemmeno da parte di un sentimento di dipendenza, perché l'autocoscienza umana (come libertà) non può essere suscitata da una dipendenza parziale e assoggettante (né morale – comandamento, né metafisica – causativa). Solo il sentimento della dipendenza assoluta, dunque, è la figura che garantisce la sincronicità tra autopresenza ed estraneità, la corrispondenza di pienezza di presenza di sé senza autoreferenzialità o eteroreferenzialità.

Se tutto questo è vero, significa che il centro dell'autocoscienza umana non può venire svegliato da un altro contingente, perché altrimenti sarei soggetto-a (assoggettato ad altri); solo un altro assoluto (che cioè ha le caratteristiche del sacro, della trascendenza), può svegliare un'autocoscienza umana come soggetto-di (libertà). Per questo, Schleiermacher afferma che il sentimento di dipendenza assoluta non può che essere un sentimento 'religioso'. Il sentimento religioso, quindi, di per sé non è una 'specie' particolare di sentimento che si differenzerebbe dagli altri per il suo peculiare oggetto o per la relazione che intrattiene con un oggetto determinato; quanto, piuttosto, è il sentimento dell'essenzialità della relazione tra finito e infinito, nel senso che con e in esso diventa esplicita quella totalità dell'attuazione della vita umana che si costituisce come un tutto (in qualità di 'microcosmo') nella relazione con l'intero (cfr. § 4).<sup>14</sup> Il sentimento religioso, dunque,

---

(un'unità dell'intero che non riassorbe le molteplicità, ma è piuttosto unità della e nella molteplicità). Cfr. E. SCHRÖFNER, *Il mondo come rivelazione di Dio. Luogo e funzione della dottrina della creazione in Schleiermacher*, in G. PENZO - M. FARINA (edd), *F.D.E. Schleiermacher (1768-1834) tra teologia e filosofia*, pp. 83-94.

<sup>13</sup> Per questo si deve sostenere che il sentimento è il nome dell'autopresenza del soggetto a se stesso e al mondo: nessun soggetto si risveglia da sé, ma è sempre interpellato, toccato; e nello stesso tempo il soggetto non è 'produzione' di altro, quanto piuttosto 'creazione' o 'con-creazione'.

<sup>14</sup> Cfr. U. PERONE, *La verità del sentimento*, Napoli 2008, p. 89: «Il suo contrassegno [del sentimento] è l'infinità, un'infinità che si coniuga perfettamente con la finitezza (anche se non con gli svolgimenti della finitezza in forma di finitudine), perché non è la conseguenza di un rapporto con un oggetto infinito, ma indice di una relazione infinita del finito con ciò che lo costituisce».

non è nient'altro che il nome di un'autocoscienza immediata attraverso cui l'individuale viene colto come totalità, perché sa che, per essere se stessa (particolare), è suscitata dal tocco di ciò che ha i caratteri universali del sacro e della trascendenza (un sacro e una trascendenza non vaghi, bensì ben precisi e precisabili, in quanto fondamento all'altezza della qualità dell'autocoscienza che l'essere umano è). Da qui è chiaro come il discorso schleiermacheriano sia un discorso fondamentale a livello di esperienza costitutiva dell'esserci della persona, più che un vago riferimento a una concezione individuale psicologista del modo di percepire il religioso o di vivere la religiosità.<sup>15</sup>

Schleiermacher poi non è un ingenuo, e sa che non sempre l'autocoscienza umana vive al livello della configurazione qui istituita secondo la figura del «sentimento di dipendenza assoluta». Per questo egli distingue tre livelli di «stratificazione» dell'autocoscienza umana (cfr. § 5): quella confusa simile a quella dell'animale, quella sensibile e quella del sentimento; ciò che le contraddistingue è la relazione che intercorre in esse tra l'elemento soggettivo e oggettivo, attivo e passivo, tra libertà e dipendenza. Al primo livello, la relazione tra questi poli non emerge ed è vissuta allo stato confuso (tipico della fase fusionale dell'infanzia); al secondo livello, emerge la distinzione/opposizione polare, ma non il raccordo; solo al terzo livello si configura una polarità non oppositiva ma fondante. L'aspetto per Schleiermacher decisivo è che, comunque, non si dia praticamente mai un'autocoscienza

---

<sup>15</sup> Proprio questa complessa e articolata riflessione schleiermacheriana permette di inibire numerosi fraintendimenti e (in)comprensioni della sua proposta. Infatti, non si vede proprio come si possa intendere l'*Abhängigkeitsgefühl* «kantianamente come principio trascendentale di costituzione del religioso», come predisposizione apriorica a monte dell'incontro con il Trascendente, secondo la lettura di C. GRECO, *L'esperienza religiosa. Essenza, valore, verità. Un itinerario di filosofia della religione*, Cinisello Balsamo (Milano) 2004, p. 169. Ma risulta pure chiaro che tacciare la sua proposta di essere una teologia dell'emozione, come fa W. PANNENBERG, *Glaube*, in J. HÖFER - K. RAHNER (edd), *Lexikon für Theologie und Kirche*, IV, Freiburg i.Br. 1968<sup>2</sup>, pp. 925-928, qui p. 926, è non solo fuorviante, ma non corrispondente la scrittura e l'intento dell'autore. Sono pure un fraintendimento tutte quelle posizioni che interpretano il 'sacro' e la 'trascendenza' come un'estenuazione panteistica come, ad esempio, in C. IZQUIERDO, *Le premesse per una teologia politica*, in R. FISICHELLA (ed), *Storia della teologia 3. Da Vitus Pichler a Henri de Lubac*, Bologna 1996, pp. 93-114, qui p. 111; o quelle che vedono un'identificazione della rivelazione di Dio con la coscienza umana di Dio come in M. EPIS, *Teologia fondamentale. La 'ratio' della fede cristiana*, Brescia 2009, p. 225. Rimane la difficoltà di restituire adeguatamente l'intrinseca dimensione storica (sia della rivelazione, sia della coscienza); cfr. *infra*, § 4.



‘pura’ al terzo livello, ma essa si trova sempre in relazione con l’autocoscienza oppositiva ‘sensibile’ (che è da intendersi nel senso più ampio del termine, come autocoscienza sentita).<sup>16</sup>

- c. Il sentimento religioso, la coscienza di Dio e la religione (cristiana)

L’altro punto determinante la teoria schleiermacheriana sta nel pensare che il sentimento religioso possa giungere alla coscienza di Dio attraverso il momento di esplicitazione riflessiva e configurarsi così anche storicamente secondo diverse tipologie (le religioni) che possono essere giudicate e valutate in base alla corrispondenza che esse hanno rispetto alla struttura dell’autocoscienza umana.

L’autocoscienza immediata religiosa, nel suo livello più ‘alto’ di autocoscienza umana del sentimento di dipendenza assoluta riflessa (cfr. § 5), si specifica come ‘coscienza di Dio’ proprio perché il sentimento, in quanto ricettività, e quindi in riferimento con l’insieme del finito, si sa riferito all’infinito come distinto dal mondo. Con questo passaggio, Schleiermacher intende affermare che il sentimento, nel suo anticipare e fondare l’autocoscienza umana nel suo complesso, precede sempre l’umano distinguere e correlare di tipo concettuale; esso però – secondo la teoria schleiermacheriana – mantiene una ‘vaghezza’, in riferimento alla determinazione dell’idea: il sentimento dell’autocoscienza è ‘preciso’, perché si specifica solamente nella figura religiosa della dipendenza assoluta; ma non è sufficiente per nominare la figura di questo ‘altro’ religioso da cui è toccato.

Il momento riflessivo permette di rappresentare (cfr. § 4,4) che ciò che nel sentimento si annuncia è, di fatto, la relazione tra finito (autocoscienza) e infinito (l’assoluto che tocca e suscita l’autocoscienza) e che quell’infinito all’altezza del sentimento religioso così specificato ha la figura di ciò che normalmente si indica con ‘Dio’. La ‘coscienza’ di Dio, dunque, non la si trova direttamente nel sentimento (in esso c’è il sentirsi/sapersi suscitati, dipendenti-da), ma si ricava dalla riflessione sul sentimento;

---

<sup>16</sup> Per questa ragione, non si può affermare che la prospettiva schleiermacheriana pensi l’essere ‘religioso’ della persona umana come una questione ‘connaturata’ a prescindere dall’esperienza storica, in quanto il sentimento di dipendenza assoluta è pensato esplicitamente in diretta correlazione con l’autocoscienza sensibile (cfr. § 5) e con la vita all’interno di una concreta comunità religiosa (cfr. § 6).

potremmo dire che l'idea di Dio è l'espressione (cfr. § 5,5), l'autoesegesi coscienziale (e, quindi, storica) del sentimento di dipendenza assoluta, che, se riflettuto, si può restituire solo come correlato di Dio. Detto diversamente: «con la locuzione *Dio*» va inteso esattamente «l'*origine (Woher)* del nostro esserci passivo e spontaneo, origine posta insieme in questa autocoscienza» (§ 4,4). Per questo, «sentirsi-dipendente-assolutamente e essere-cosciente-di-se-stesso-come-in-rapporto-con-Dio sono un'unica cosa» (§ 4,4).

Per tale struttura, la coscienza umana di Dio non può non specificarsi e viverci storicamente se non nelle costellazioni delle religioni (cfr. § 6), intese come comunità di uomini e donne che condividono una totalità di vissuti religiosi riconosciuti e strutturati riflessamente (cfr. § 6, *aggiunta*). L'autocoscienza religiosa riflessa, dunque, essendo istituita a livello di rappresentazione, è per natura sua esprimibile ed espressa; quindi, comunicabile; quindi legata a una dimensione comunitaria, che è la via normale che permette sia il risveglio, sia la nominazione del sentimento di dipendenza assoluta (cfr. § 6,2).<sup>17</sup>

Se è vero, dunque, che le religioni si danno (solo) effettivamente e storicamente, è pur vero che, dal momento in cui il luogo del religioso appartiene al livello della strutturazione primigenia dell'autocoscienza umana, è possibile indicare tutte le forme religiose come differenti livelli di evoluzione possibili di tale struttura dell'umano (cfr. § 7), e indicare così anche il criterio per discernere quale tra le varie religioni storiche sia la miglior configurazione cor-rispondente alla struttura dell'autocoscienza umana. Per cui, concretamente, da una parte non si potrà dire che un'espressione religiosa sia erronea, dato che appartiene alla verità dell'autocoscienza umana (cfr. § 7,3; § 10,2-3); ma d'altra parte, si potrà e dovrà chiamare «religiosità autentica» quella del livello dell'autocoscienza immediata e «religiosità inautentica» quella confusa ancora con l'autocoscienza sensibile (cfr. § 6,3). Da qui la classificazione dei tre livelli di religiosità: l'idolatria, come fede non sistematica nei «demoni» che permea tutti i fenomeni vitali,

---

<sup>17</sup> Che il sentimento religioso richieda per sua natura la comunicabilità era già un *leitmotiv* dei *Discorsi di Über die Religion*; anzi, là si specificava che la religione poteva essere espressa e comunicata solo mediante l'*arte* (cioè nella forma simbolica) e che, quindi, l'*arte* costituiva il linguaggio del religioso. Ciò non comporta – in Schleiermacher – una dissoluzione dell'*arte* nella religione o della religione nell'*arte*, bensì che l'*arte* e il religioso – vivendo delle dimensioni intime della coscienza – possono essere portati a linguaggio nei termini simbolici/figurativi, più che nei termini assertivi/argomentativi.

è espressione della confusione dell'autocoscienza; il politeismo, come moltiplicazione irrelata e scomposta del principio all'origine dei fenomeni, è espressione dell'autocoscienza sensibile; e il monoteismo, come unità ricomposta, senza riassorbimento della molteplicità, è espressione dell'autocoscienza immediata (cfr. § 8).

In questo modo si raggiunge l'obiettivo della proposta schliermacheriana – che è e rimane essenzialmente apologetica (nel senso migliore del termine) – di mostrare che il cristianesimo è la forma adeguata del monoteismo (rispetto all'ebraismo e all'islam), non perché eserciti un primato intellettuale o dogmaticamente imposto sulle altre in base a motivazioni 'esterne',<sup>18</sup> ma nemmeno perché primeggi per un primato morale (contro ogni riduzione etica della figura di Gesù); bensì perché la sua forma storica in Gesù di Nazareth esprime al meglio il sentimento fondamentale. Se, infatti, il sentimento di dipendenza si cristallizza nell'islam in una religiosità 'estetica' (nel senso di una sovradeterminazione delle disposizioni passive) e nell'ebraismo solo parzialmente in una religiosità 'teleologica' (quella cioè in cui le disposizioni attive dell'essere umano entrano a con-determinare la vita religiosa), il vertice della religione è il cristianesimo, perché esso è la vera religione 'teleologica', in grado cioè di manifestare ed esprimere quella correlazione tra sentimento di libertà e sentimento di dipendenza di cui vive la strutturazione dell'autocoscienza umana (cfr. § 9). Infatti, l'evento di Cristo (o meglio: la sua coscienza) significa (è in sé e manifesta storicamente) un'armonizzazione della coscienza di sé e della coscienza immediata di Dio (cfr. § 11): i due poli che con-constituiscono l'umano, ma che rischiano di entrare in frizione nella vicenda umana, in Cristo vivono la loro pienezza di reciprocità (la coscienza immediata di Dio riempie integralmente la coscienza di sé di Cristo; e la coscienza di sé del Cristo vive interamente della coscienza immediata di Dio), rivelando così storicamente l'umano per eccellenza. In questo senso egli è il 'salvato' per essenza, il quale, non avendo bisogno di salvezza, può essere salvatore per gli altri, in quanto comunicatore e autore di un modo nuovo (compiuto) di autocoscienza. Per questo Cristo è non solo immagine storica (*Vorbild*), bensì

---

<sup>18</sup> In base, cioè, a una presunta assolutezza ed esclusività della rivelazione, secondo la via apologetica razionalista che si appoggiava sui miracoli, sulle profezie e sull'ispirazione divina per provare la verità del cristianesimo: cfr. § 14, *aggiunta*.

archetipo assoluto (*Urbild*) dell'umano che redime l'autocoscienza umana dall'inceppamento che impedisce di vivere e di esprimersi all'altezza della propria originaria autocostruzione (cfr. § 11,2).

d. «Retractatio»: il punto di partenza

L'articolazione della proposta schleiermacheriana ha rischiato fraintendimenti e stigmatizzazioni frettolose e indebite, che non rispettano il movimento effettivo della fatica del suo pensiero, né l'intento ultimo. Secondo Schleiermacher, infatti, non è possibile aprire il discorso sulla religione se non in riferimento ad un vissuto storico-concreto (cfr. § 10, *aggiunta*; § 14,1); quindi non è possibile una deduzione pura del fatto religioso dall'autocoscienza umana, perché l'essenza della religione sussiste esclusivamente nell'effettività: il fatto religioso è appunto un fatto (*Tatsache*), esperienza religiosa (*Frömmigkeit*) che avviene in un preciso spazio della storia e in seno a una precisa comunità da cui non è possibile astrarre (cfr. § 8, *aggiunta* 2; § 10, *aggiunta*). La storicità, dunque, è l'unico punto di partenza sufficiente e possibile del fatto religioso; una storicità – oltretutto – che normalmente fa riferimento sempre a un individuo storico, o a momenti storici precisi fondanti la religiosità di una determinata comunità (cfr. § 10, *aggiunta*).

Anzi, se è un evento umano che appartiene all'essenza fondamentale dell'umano, il vissuto religioso dovrà non solo avere una radicazione antropologica, ma potrà e dovrà anche esibire una possibile struttura trascendentale (nel senso della condizione della sua possibilità) che lo giustifichi senza che questo significhi porre una condizione a Dio da parte di qualsiasi sapere umano che lo preceda (cfr. § 4,4). Schleiermacher, quindi, non solo non sta dissolvendo la fede cristiana nella filosofia della religione (come venne normalmente percepito dai detrattori contemporanei), ma nemmeno sta operando una riduzione del religioso a un mero attributo antropologico, nel senso di una collocazione psicologista del fatto religioso: egli sta ricercando la modalità per nominare la correlazione tra la struttura dell'autocoscienza e il vissuto religioso.

Compito che egli svolge secondo una duplice innovazione teorica e una duplice strategia: da una parte riscrive l'antropologia, indicando nel sentimento il luogo originario dell'autocoscienza;

dall'altra parte riscrive la teologia, facendo del sentimento 'religioso' il sentimento fondamentale (perché l'unico all'altezza della possibilità dell'autocoscienza umana, e quindi, in grado di giustificarla).<sup>19</sup> Il sentimento religioso, dunque, non è il religioso né lo costituisce: il sentimento religioso è la struttura trascendentale che giustifica la possibilità del vissuto religioso che si sa come sentimento di dipendenza, come cioè costituito nell'altro da sé che determina e costituisce questa dipendenza. Schleiermacher, infatti, ricerca una saldatura tra l'evento storico-salvifico e la struttura trascendentale della coscienza: il primo non può mai essere così assolutamente «soprannaturale» e «soprarazionale» (cfr. § 13) da essere incoordinabile o irrelato con la struttura dell'umano che accoglie la rivelazione divina, pena il cadere nell'arbitrio divino (ma questa figura di religiosità non sarebbe all'altezza dell'umano). Per questo non è possibile equivocare l'operazione schleiermacheriana come una deduzione del fatto religioso dalla struttura trascendentale della coscienza, perché essa vuole essere – al contrario – una delucidazione dell'intima struttura (trascendentale) della religione storica cristiana che è sempre presupposta come la vera religione (cfr. § 7,3; § 10,1; § 11,5).<sup>20</sup> Egli, cioè, parte da un dato effettivo, storico (esiste il teologico-cristologico ed esiste l'esperienza umana del teologico-cristologico) e da qui indaga la

---

<sup>19</sup> Appare evidente la 'novità' del procedimento schleiermacheriano: di fronte a una ragione illuministicamente intesa che fa del procedimento intellettuale il criterio di verità (il dinamismo intellettuale) e di realtà (l'esperimento scientifico), Schleiermacher cerca di riguadagnare qualità epistemica al mondo dell'affettività, del sentimento: non può esistere una percezione di Dio senza una qualità affettiva antropologica corrispondente. Cfr. le ancora utili annotazioni di W. SCHULTZ, *Schleiermachers Theorie des Gefühls und ihre theologische Bedeutung*, in «Zeitschrift für Theologie und Kirche», 53 (1956), pp. 75-103.

<sup>20</sup> Non si può cioè affermare che nella sua prospettiva sia l'antropologico a fondare il teologico, ma esattamente viceversa. Per questo l'interpretazione barthiana, che vede in Schleiermacher la sorgente delle deviazioni della teologia protestante, l'antropocentrismo, è da ritenersi fondamentalmente un fraintendimento. Oltretutto, si deve riconoscere che esiste un'intima «affinità tra il trascendentalismo di Schleiermacher e l'attualismo di Barth» (così H.U. VON BALTHASAR, *La teologia di Karl Barth*, trad. it., Milano 1985, p. 218), in quanto per entrambi «la 'rivelazione' ... è unicamente il termine correlativo dell'essenza dell'uomo stesso» (K. RAHNER, *Uditori della parola*, trad. it., Roma 1988<sup>2</sup>, p. 53); così anche U. PERONE, *La verità del sentimento*, pp. 95-99. Il giudizio barthiano, però, è diventato *vulgata* comune nell'interpretazione cattolica. Si veda ad esempio C. IZQUIERDO, *Le premesse per una teologia politica*, p. 111, il quale sostiene che Schleiermacher trasforma la religione in cultura – finendo per «dissolvere il cristianesimo in umanesimo», e C. CIANCIO, *Sentimento dell'infinito e religione in Schleiermacher*, in C. CIANCIO - G. FERRETTI - A.M. PASTORE - U. PERONE, *In lotta con l'angelo*, Torino 1989, pp. 60-73.

struttura antropologica che ha la possibilità di essere configurata trascendentalmente come correlativa al teologico.<sup>21</sup>

## 2. Rudolf Otto

Rudolf Otto raccoglie intenzionalmente l'eredità schleiermacheriana, ricercando uno sviluppo dello scavo fenomenologico e antropologico a proposito del sacro quale elemento essenziale per lo studio dell'esperienza religiosa. Da qui il doppio compito della sua ricerca: condurre un approccio di natura scientifica al fenomeno della 'religione', capace di definirne la specificità come fenomeno che ha una sua consistenza e autonomia nell'ambito proprio dello spirito (contro ogni riduzione positivistica ad epifenomeno o prodotto storico-culturale e sociologico)<sup>22</sup>; rimanere aderente al terreno fenomenologico dell'esperienza religiosa storica, per accostarsi al religioso come oggetto universalmente a disposizione della coscienza e del sapere umano. È questa ricerca che motiva il titolo della sua opera più famosa, *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen* (1917-1936<sup>23</sup>): con l'espressione «sacro» (*das Heilige*),<sup>24</sup> Otto fissa il nucleo essenziale e irrinunciabile della lettura fenomenologica della religione, ovverossia il rapporto correlativo tra un 'oggetto' che per sua natura si richiama a un 'divino' come 'Altro' (rispetto all'umano e alle creature), e gli atti umani che si strutturano e sono strutturati dalla relazione con questo *quid*; con il sottotitolo *L'irrazionale nell'idea del divino*

<sup>21</sup> È utile annotare come la fenomenologia e la teoria schleiermacheriana appaiano preziose nel delineare correttamente tutta la verità della necessaria prospettiva 'trascendentale' per la restituzione della verità del teologico e dell'antropologico. In questo senso Schleiermacher 'anticipa' Rahner seguendo, però, un percorso diverso: il punto di partenza non è dato dall'analisi del dinamismo razionale, bensì affettivo dell'umano.

<sup>22</sup> La lettura da cui Otto mette in guardia – com'è noto – è soprattutto quella di David Émile Durkheim (1858-1917) che imputa alla società la creazione del sacro mediante un *transfert* di potere. Per precisare il livello storico e teorico dell'intenzione della proposta di Otto, si veda A.N. TERRIN, *Scienza delle religioni e teologia nel pensiero di Rudolf Otto*, Brescia 1978.

<sup>23</sup> Breslau 1917; edizione definitiva München 1936; trad. it. *Il sacro. L'irrazionale nell'idea del divino e la sua relazione al razionale*, Milano 1984. In seguito il testo verrà citato con la sola indicazione del numero di pagina dell'edizione italiana.

<sup>24</sup> Sull'ascendenza, fortuna e problematicità di questa nominazione e della posta in gioco, si leggerà con utilità C. DOTOLÒ, *Sul sacro. Per un percorso bibliografico*, in C. DOTOLÒ, (ed), *Teologia e sacro. Prospettive a confronto*, Roma 1995, pp. 187-254.

e la sua relazione al razionale, Otto specifica da subito l'intendimento di svolgere l'analisi intorno al fenomeno religioso in opposizione alla teologia razionale (teistica) del suo tempo, senza però cadere nell'irrazionalismo: «Non si tratta di razionalizzare l'irrazionale, il che è impossibile: ma solamente di coglierlo e di fissarlo nei suoi momenti, e così opporsi, mediante sane e stabili 'teorie' controllate, all' 'irrazionalismo', allo stravagante linguaggio del capriccio» (p. 69).

La fenomenologia dell'esperienza religiosa di Otto, dunque, nasce programmaticamente come un'adeguata recensione storica dell'immediatezza dell'esperienza religiosa, per fissarne l'oggetto (il «sacro») nella sua correlazione con il soggetto e la sua esperienza – da qui il carattere 'razionale' dell'opera –, senza, però, lasciarsi rinchiudere nella sola prospettiva argomentativa-razionale che ha sempre «l'effetto di indebolire e assottigliare l'esperienza stessa» (p. 36) – da qui il carattere 'non-razionale' delle sue analisi.<sup>25</sup>

L'orizzonte globale della proposta di Otto si vuole così nettamente contrapporre con l'autocomprensione sotto cui la scienza dell'epoca si presenta e opera, e con la comprensione del fenomeno religioso derivante. Il mondo non definisce, in effetti, qualcosa di ovvio ma un 'mistero' che resiste a qualsiasi tentativo di lettura sulla linea della comprensione razionale (cfr. pp. 15-17). Otto non intende misconoscere la portata del momento razionale nell'analisi della religione, ma ricerca quale razionalità sia conforme all'esperienza «più-che-razionale» che è propria del momento religioso (cfr. pp. 67-69). Il momento della religione, per questo, non deve essere pensato come un'aggiunta periferica o una particolare declinazione dell'insieme dell'impalcatura delle scienze razionali. La religione, dunque, sulla scia della lezione di Schleiermacher,<sup>26</sup> si caratterizza per il fatto di possedere un'au-

---

<sup>25</sup> La prospettiva di Otto intende metodologicamente «garantire il ruolo dell'immediatezza irrazionale attraverso la inevitabile mediazione di 'teorie' razionali, che non pretendano però di assorbire in toto e à tout prix quella spontaneità sentimentale ed esperienziale originaria della fede religiosa» (A. GRILLO, *Teologia fondamentale e liturgia. Il rapporto tra immediatezza e mediazione nella riflessione teologica*, Padova 1995, p. 68). Non si sottolineerà mai a sufficienza il carattere epocale di questo testo per la riflessione sul religioso in Occidente. Si veda la sintesi tracciata da A. CARACCILO, *La filosofia della religione in Germania negli ultimi decenni*, in A. CARACCILO, *La religione come struttura e modo autonomo della coscienza*, Genova 2000<sup>2</sup> (orig. 1965), pp. 313-357.

<sup>26</sup> Oltre al confronto esplicito maturato nell'opera *Das Heilige* e a un paio di articoli dedicati alla 'filosofia della religione' di Schleiermacher, Otto curò l'edizione

tonomia radicale rispetto a quanto sia l'ambito della morale sia l'ambito della metafisica rappresentano in relazione al movimento dello spirito dell'essere umano: il sacro «è inconcepibile, inafferrabile, incomprensibile nozionalmente. Però è afferrabile dal sentimento» (p. 133), cioè «mediante la sua caratteristica reazione nell'anima» (p. 22).

Da qui le due coordinate di fondo che muovono l'itinerario della proposta di Otto: da una parte, se la religione ha una sua consistenza e autonomia proprie non riducibili agli altri saperi, per produrre un'indagine all'altezza dell'oggetto in discussione sarà necessario prendere come punto di partenza della riflessione la varietà e la molteplicità delle dimensioni in cui l'esperienza religiosa si propone; dall'altra, per marcare la differenza tra ciò che è razionale e irrazionale (ciò che non è in potere dell'essere umano e del suo processo razionale: l'oggetto proprio della religione), sarà da impiegare la categoria del «tutt'altro» (*das ganz Andere*) come espressione di ciò che non è dell'essere umano e che gli sta di fronte.<sup>27</sup> Come si nota, queste due caratteristiche sono interdipendenti: ciò che il sacro implica (razionale-irrazionale) è indeducibile dall'essere umano, per questo lo si deve vedere attuato, realizzato attraverso lo sviluppo concreto della storia delle religioni (il sacro si può «direttamente constatare in speciali circostanze e in peculiari eventi, manifestato in individui e in

---

critica di *Über die Religion* (R. Otto, F. Schleiermacher. *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*, Tübingen 1899; Göttingen 1991<sup>7</sup>) a cent'anni dalla prima pubblicazione, con una *Introduzione* in cui si indica la peculiarità dell'opera schleiermacheriana proprio nell'aver mostrato la religione come «un nuovo, specifico e libero ambito dell'essere umano ... che consiste in propri valori e non può costituire una minaccia per gli altri» (p. 5); e una *Postfazione* in cui si chiarisce il significato di «sentimento religioso» e «esperienza religiosa» (distinguendoli dalla semplice emozione) quale movimento dello spirito che include un certo tipo di conoscenza. Otto pubblicò una seconda edizione di *Über die Religion* nel 1906, una terza nel 1913, e una quarta nel 1920 – a testimonianza di una riconosciuta e conclamata relazione con quest'opera di Schleiermacher, cui andò sempre la sua esplicita preferenza rispetto al resto della produzione schleiermacheriana. Per questo, la critica è concorde nell'affermare che l'opera di Otto contribuì in modo specifico alla *Schleiermacher-Renaissance*. Cfr. l'ottima presentazione in S. SORRENTINO, *Schleiermacher e la filosofia della religione*, pp. 7-83 (in particolare pp. 45-47).

<sup>27</sup> Com'è noto, la concezione del divino/Dio come *das ganz Andere* avrà una grande fortuna in teologia grazie alla proposta barthiana; ed è Barth stesso, in una lettera del 3 giugno 1919 a Thurneysen, ad affermare che – oltre alla grande lezione kierkegaardiana – è la lettura di *Das Heilige* di Otto a confermarlo nella concezione di Dio come «totalmente Altro». Cfr. W. PANNENBERG, *Problemggeschichte der neueren evangelischen Theologie in Deutschland*, Göttingen 1997; trad. it. *Storia e problemi della teologia evangelica contemporanea in Germania. Da Schleiermacher fino a Barth e Tillich*, Brescia 2000, p. 227.



autorivelazioni»: p. 137); dovendo così presupporre «un'attitudine categoriale dell'anima a segnalare e riconoscere il Sacro» (p. 153) al di là del 'razionale' – visto che comunque l'esperienza del sacro è riconoscibile nella storia dell'umanità e delle singole persone –, questa è identificata nel «sentimento» (*Gefühl*), visto che il sacro è identificato/identificabile «mediante la sua caratteristica reazione nell'anima» (p. 22).<sup>28</sup> Per Otto, dunque, il sacro comporta, contemporaneamente e correlativamente, una manifestazione, un 'farsi-incontro' esterno e oggettivo (il sacro non solo è indeducibile, ma è e rimane sempre *das ganz Andere* rispetto al soggetto) e una 'capacità' interna e soggettiva di accoglimento e di riconoscibilità.<sup>29</sup>

a. L'incontro con il divino: il numinoso, il sacro e la divinazione

Otto, conseguentemente, passa in rassegna i materiali riguardanti le esperienze umane dell'incontro con il divino, per raggiungere da qui la risposta alla domanda sulla religione (il riferimento è fatto in concreto all'arte religiosa, alla letteratura biblica e ai mistici, con una particolare attenzione a quelli appartenenti all'ambito cristiano). Il risultato è la possibilità di parlare – almeno in prima battuta – dell'incontro con il mistero, nei termini di un incontro con il terrificante, del sovrapotente e dell'energico. Quanto

<sup>28</sup> Alla luce di queste due coordinate di fondo, si giustifica come in Otto confluiscano sia «la tesi kantiana della derivazione dalla ragion pura – quindi non necessitante di una dimostrazione esperienziale – dell'idea di Dio, di anima e di libertà», sia «la concezione romantico-orientaleggiante di una religione che si erge a custodia del mistero ineffabile e inesauribile, con l'impiego non del concetto ma del linguaggio simbolico»: così M. EPIS, *Teologia fondamentale*, p. 612.

<sup>29</sup> Questo ha portato non pochi critici a vedere in Otto una (discutibile) impostazione kantiana di rilettura dell'esperienza con il divino, per cui i sensi umani raccoglierebbero semplicemente dati neutri (l'«impressione» del 'numinoso' nell'anima) a cui – in un secondo momento – strutture a-priori (*religiöse Anlage*) applicherebbero una valutazione (comprensione e dicibilità del sacro): cfr. G. FERRETTI, *Originalità e autofondazione fenomenologica della religione*, in C. CIANCIO - G. FERRETTI - A.M. PASTORE - U. PERONE, *In lotta con l'angelo*, pp. 286-312, qui pp. 294-295. Ci pare che questa sia una lettura riduttiva: la proposta complessiva di Otto, infatti, nonostante sue stesse affermazioni in tale direzione (in particolare p. 115), non presuppone un vero e proprio 'pre-sentimento' del sacro che abita aprioristicamente l'umano (de-storicizzando così il religioso), ma specifica che è il sacro stesso a determinare nell'animo umano quel sentimento specifico che non è dovuto a caratteristiche interne, bensì alla manifestazione esterna storicamente avvenuta (cfr. p. 164). Rimane però vero, come si vedrà, che la teoria della relazione tra soggetto/Oggetto e la relazione tra verità e libertà/storia sono particolarmente deboli (si veda qui di seguito la sezione 3: 'Dialogo a distanza').

l'essere umano sente di oggettivo e dunque al di fuori di sé è così il mistero tremendo ovverosia il diverso in senso radicale, la cui dimensione di estraneità non è attenuabile né dall'accrescimento della confidenza né dall'aumento della religiosità.

Il mistero ha sempre le caratteristiche del sorprendente, del paradosso e dell'antinomistico (cfr. pp. 39-40): ciò significa che l'unica via disponibile in vista di un chiarimento dello spazio proprio del mistero è quella della negazione di un qualsiasi accesso ad esso attraverso quanto appartiene all'umano, per cui l'unica ragione disponibile è quella dialettica. Per questo, Otto parla di *mysterium tremendum et fascinans*: mentre le due categorie antitetiche stanno a indicare gli estremi dell'affascinante (cfr. pp. 42-60) e del repellente (cfr. pp. 22-42) che sempre caratterizzano l'incontro con il divino, il sostantivo *mysterium* rivendica l'assoluta inafferrabilità concettuale e l'assoluta distanza del divino dall'umano. Per nominare fenomenologicamente questo mondo del divino, Otto conia il termine «numinoso» (*das Numinose*), derivandolo dal latino *numen*: di fronte alla tentazione illuministica di ricatalogare l'esperienza religiosa come possibilità dell'umano, «numinoso» ribadisce la specifica natura pre-logica (e come tale si tratta di qualcosa d'impossibile da ridurre al complesso delle capacità razionali) e pre-morale (il raccordo alla grandezza morale del soggetto umano non sta in primo piano). Numinoso intende salvaguardare un eccesso di significato che, come tale, si può solo registrare da parte dell'umano: il numinoso si presenta come ciò che è non-soggetto, perché nulla di ciò che il soggetto ha è sufficiente per regolare ciò che è numinoso. Per questo, il numinoso è l'oggetto per eccellenza.

Con «sacro», invece, Otto indica il necessario processo di razionalizzazione e moralizzazione del numinoso, un numinoso (componente irrazionale) che si fa vissuto, detto, comunicato (componente razionale) (cfr. p. 113). Con il processo di sacralizzazione inizia così la religione, come istituzione che permette di manifestare e nominare comunitariamente l'esperienza numinosa (cfr. p. 130). In fondo il sacro è il numinoso che dallo «stato grezzo» (cfr. pp. 130-134) semplicemente 'registrato' nell'esperienza umana (perché irrazionale), si rende dicibile come l'indicibile, come il non-umano, il tutt'Altro.

Con «divinazione», infine, Otto intende la «facoltà di conoscere e di riconoscere *genuinamente* il sacro nella sua fenomenologia»

(p. 140). La divinazione, cioè, è il momento massimo in cui nel singolo si manifesta in modo comunicabile il numinoso. La divinazione coincide in sostanza con il *testimonium spiritus* (p. 141), con lo spirito interiore dell'essere umano che percepisce ciò che è proprio dello spirito divino (cfr. p. 153). Per Otto la divinazione non può essere intesa come capacità universale dell'umano (è sempre singolare e di alcuni singoli); per questo in lui la storia della religione risulta essere, in fondo, la storia dei profeti, dei geni religiosi, dei grandi fondatori. Infatti, le religioni hanno origine dalle diverse manifestazioni del sacro apparse nel corso della storia e che sono state conosciute e riconosciute (*proprium* della divinazione) come tali. All'interno, poi, della storia singolare delle religioni (come oggettivazioni del numinoso), Otto riconosce Gesù Cristo come la manifestazione storica del sacro per eccellenza, perché egli non ha solo un momento singolare di divinazione, ma lui stesso 'diventa' oggetto della divinazione: egli non è solo un profeta che parla del divino; egli è più di un profeta, è il Figlio in cui si scorge e si sente la presenza rivelantesi della divinità (cfr. p. 165).<sup>30</sup>

## b. Il sentimento creaturale

Anche se Otto presenta innanzi tutto una fenomenologia dell'esperienza del religioso (l'oggettivo), il suo impianto afferma chiaramente che il religioso è intuibile e dicibile solo dal risvolto antropologico che il divino 'lascia' nel soggetto. Infatti, l'essere umano sa dell'esistenza e della presenza del mistero (oggetto che precede il soggetto), solo in base a un'emozione che afferra il soggetto in maniera non estrinseca o giustappositiva: il numinoso «erompe dalla più profonda radice conoscitiva dell'anima stessa, senza dubbio non prima e non senza incitamenti e stimoli di dati e di esperienze empiriche e sensibili, bensì in essi e in frammezzo ad essi» anche se «non emana da essi: ha solo in essi il proprio

---

<sup>30</sup> In questo senso, a ragione, A.N. TERRIN, *Scienza delle religioni e teologia nel pensiero di Rudolf Otto*, p. 24 afferma che l'intento fontale di Otto ha sempre mirato alla «possibilità di far convergere scienza delle religioni e teologia cristiana in riconoscimento reciproco». Si annoti che secondo Otto è possibile cogliere la verità dell'intuizione del sacro cristiano (la divinazione di Gesù Cristo) anche al di là delle «fluttuanti oscillazioni delle conclusioni esegetiche e del peso tormentoso delle giustificazioni storiche», perché ciò che conta è la «diretta e propria divinazione» (pp. 162-163) del singolo che entra in risonanza 'automatica' con il divino.

mezzo. Essi rappresentano lo stimolo e le 'occasioni' perché il numinoso si delinei» (p. 114). Esiste, dunque, una correlazione essenziale tra il numinoso (non esigibile o producibile dall'umano) e la «più profonda radice conoscitiva dell'anima stessa» che va indagata, in quanto proprio l'esperienza dell'incontro con esso rileva «un'attitudine categoriale dell'anima a segnalare e riconoscere il Sacro» (p. 153). Questa impronta del divino, questo riflesso dell'esperienza del contatto con il numinoso nell'autoconsapevolezza dell'essere umano, viene nominata da Otto «sentimento creaturale» (*Kreatursgefühl*) (p. 21).

«Sentimento» identifica la particolare reazione suscitata dalla coscienza all'apparire del tutt'altro: quanto è sperimentato, lo è dall'essere umano dentro se stesso; ma il sentimento è causato in maniera chiara e indeducibile da ciò che sta fuori dall'io (cfr. p. 21), perché i sentimenti di attrazione e repulsione appartengono a un mondo non-umano (*mysterium fascinans et tremendum*). Il sentimento, dunque, è segno della presenza, dell'essere in presenza del sacro, è una «impressione» (p. 158) che lo spirito soggettivo riceve al cospetto dell'oggetto.<sup>31</sup> Solo il mistero, toccando la persona, può attivare il sentimento religioso. Chi non fa questa esperienza non lo può assolutamente comprendere. Così l'unico modo per accostarsi alla questione religiosa è la rievocazione dentro se stessi del sentimento singolare del quale si intende parlare (cfr. p. 19). Il punto di partenza metodologico di ogni approccio alla religione, dunque, è il sentimento, perché assicura contemporaneamente l'assoluta indeducibilità dell'oggetto e l'esperienza di esso da parte del soggetto.

Il qualificativo «creaturale», poi, designa la specificità del sentimento umano nell'incontro con il sacro: il soggetto sente, avverte di essere alla presenza di un potere superiore, di un mistero (un tutt'altro). Ciò che sovrasta la persona appare ingovernabile ed enigmatico, attraente e terribile a tal punto da produrre una sorta di incantamento, di paralisi: la superpotenza del sacro, «annulla» il soggetto, «svalorizza» (p. 22) l'esperienza normale del soggetto (gli fa percepire il suo non-essere superpotenza) e in

---

<sup>31</sup> Osserva A.N. TERRIN, *Scienza delle religioni e teologia nel pensiero di Rudolf Otto*, p. 107, che con il ricorso a 'sentimento', Otto intende «eliminare tutte le mediazioni per arrivare a un rapporto diretto, ad una specie di contemplazione del sacro. Il sentimento dà l'immediato, l'intuizione, la comunicazione diretta, mette in sintonia con il mistero senza intermediari».

questo annullamento lo fa essere come creatura (cfr. pp. 63-67). Per questo, il sentimento religioso non è tanto un sentimento (che riguarda il soggetto) della dipendenza assoluta – come per Schleiermacher – quanto un sentimento (che riguarda l'oggetto) dell'assoluta superiorità del tutt'Altro (cfr. p. 30). Solo in seconda battuta, l'essere sovrapotente del sacro ri-consegna il soggetto a se stesso come creatura dipendente (cfr. pp. 28-32).

### 3. *Dialogo a distanza*

Otto non sarebbe pensabile senza Schleiermacher e più volte lo riconosce. Da qui l'idea di far emergere come effettivamente Otto si sia distanziato dalla proposta schleiermacheriana e immaginare viceversa come Schleiermacher si sarebbe distanziato dalla proposta di Otto. Questo 'dialogo a distanza' permetterà di apprezzare il senso della fatica di entrambi gli autori e di identificare i nuclei che si addensano intorno a una teoria del sentimento (religioso).

#### a. Che cosa Otto dice di Schleiermacher ...

È possibile riassumere in cinque punti le obiezioni teoretiche e fenomenologiche che Otto solleva nei confronti della proposta schleiermacheriana.

1) Otto contesta apertamente l'unilateralità dell'affermazione di Schleiermacher a proposito del sentimento e della sua dote e capacità d'immediatezza (cfr. p. 21), ridimensionandola in nome del rilievo della verità propria del convincimento religioso (c'è un oggettivo che si mostra nel sentimento religioso) la quale può e deve dirsi di fatto. Schleiermacher, cioè, pur affermando il riferimento all'oggetto, non farebbe della manifestazione storica effettiva il perno dell'argomentazione, rischiando di vedere la storicità solo come una 'applicazione' categoriale della struttura formale dell'autocoscienza religiosa. Per questo, elaborando una dottrina dell'esperienza religiosa a prescindere dalle forme storiche che le religioni assumono, Schleiermacher non istituisce come originario un confronto concreto con la figura cristiana (cfr. p. 148): agli occhi di Otto, quindi, la teoria schleiermacheriana appare ancora una figura simile a quella della deduzione metafisica.

2) Otto, poi, accusa Schleiermacher di parlare in verità di un autosentimento religioso (cfr. p. 21), ovvero sia di riferirsi unilateralmente alla dipendenza soggettiva dalla quale, grazie a un processo di deduzione, si immaginerebbe l'esistenza di una causa esterna (il divino). Otto insiste nell'affermare che in gioco vi è piuttosto un esperire (*erfahren* ha un senso più oggettivo, un muoversi verso) più che un auto-sentire.<sup>32</sup> Si è visto, però, che tale obiezione è del tutto errata.

3) Anche se non esplicitamente condotta, la fenomenologia del sentimento proposta da Otto accusa la proposta schleiermacheriana di eccessivo ottimismo, o – il che è lo stesso – di estenuazione del lato drammatico dell'incontro con il religioso. Secondo Otto il sacro è sempre contemporaneamente avvertito come *fascinans et tremendum*; il che significa che non è mai un 'sentire' pacificamente ammesso o semplicemente accettato (o gradito). Se Schleiermacher si attesta sulla struttura della coscienza che non può non accogliere il religioso se non vuole venire meno a se stessa (insinuando surrettiziamente così che l'accoglimento del religioso 'vada da sé' quale naturale e desiderato compimento positivo dell'umano), Otto descrive l'ambivalenza (se non talvolta l'ambiguità) strutturale dell'incontro con il divino.<sup>33</sup>

4) Secondo Otto, Schleiermacher tenta una comparazione e un raccordo troppo frettolosi tra esperienza religiosa e le altre esperienze umane; di fronte a un'eccessiva 'continuità' tra il sentimento religioso e il mondo dell'umano, egli rivendica con maggior vigore la qualità incomparabile, singolare, paradossale del divino, ovvero sia l'essere 'totalmente altro' del numinoso.

---

<sup>32</sup> Per questo motivo Otto sostituisce all'equivoco – a suo giudizio – *Abhängigkeitsgefühl*, troppo soggettivo, il *Kreatursgefühl*, come indice della reazione del soggetto di fronte alla sovrappotenza dell'oggetto.

<sup>33</sup> È questa lettura fenomenologica che porta Otto a pensare alla 'logica' del religioso quale 'logica' diversa rispetto a quella discorsiva/filosofica, in quanto se in quest'ultima valgono i principi di non-contraddizione e del terzo escluso, nella prima vale la *coincidentia oppositorum* e la dialettica dei concetti (tutta l'indagine fenomenologica sulla mistica verrà impostata proprio a procedere da tale caratteristica del religioso: cfr. R. Otto, *Mistica orientale, mistica occidentale: interpretazione e confronto*, trad. it., Casale Monferrato [Alessandria] 1985). Non ci pare, però, che Otto riesca a svolgere un'adeguata lettura di tale fenomenologia pure rilevata: per quale ragione il sacro è sempre *fascinans et tremendum*? Questa ambivalenza deve essere attribuita all'ambiguità del sacro o alla libertà dell'uomo? Come è possibile che pur essendo strutturale la coscienza umana (come indica Schleiermacher) l'incontro con il divino viva della drammatica dell'ambivalenza (come indica Otto)?

5) Schleiermacher, poi, ritiene l'esperienza religiosa (la 'divinazione', nel linguaggio di Otto) universale come capacità e possibilità continua di tutti e di ciascuno (cfr. p. 144). Ma se è vero che essa procede dallo spirito ed è esperienza umana, ciò non significa per Otto che essa sia così universale e 'normale': il sentimento religioso, infatti, dipende così radicalmente da quell'esperienza storico-fenomenologica di incontro col sacro che lo suscita, che non si può aprioristicamente affermare essere una 'qualità' del soggetto (per cui il sentire religioso sarebbe di tutti e da tutti). In fondo, cioè, se entrambi affermano una correlazione decisiva tra sacro e coscienza, per Schleiermacher questo *a priori* appartiene strutturalmente alla coscienza umana, mentre per Otto appartiene all'esperienza storica concreta di incontro con il sacro che non si dà necessariamente a tutti.

b. Che cosa Schleiermacher potrebbe dire di Otto ...

In un immaginaria contro-risposta di Schleiermacher a Otto, questi cinque punti sembrano decisivi per marcare la distanza e la peculiarità della proposta schleiermacheriana.

1) Schleiermacher obietterebbe a Otto la necessità di non arrestare l'attenzione dello studio del religioso a un piano di lettura 'oggettiva' trascurando di considerare il senso dell'esperire in quanto tale, mancando così completamente l'esecuzione di una fenomenologia dell'affettività umana, nonostante il sentimento creaturale ne sia il tema teorico centrale. Otto, quindi, farebbe del 'sentimento' la chiave della sua lettura, ma – a dispetto della sua impostazione generale sul divino (svolgere una fenomenologia storica delle esperienze religiose) – non conduce un'adeguata fenomenologia del sentire umano (da qui la debolezza – per non dire inconsistenza – della riflessione di Otto circa la coscienza).

2) Schleiermacher, poi, contesterebbe il pensare al sacro come il tutt'Altro, come cioè un 'oggetto' che sta-di-fronte e di cui l'essere umano è semplicemente un recettore, perché l'esistenza umana non si costituisce come un processo di appropriazione di un contenuto esterno al soggetto così radicale, *ab-soluto* dal soggetto da essere totalmente incoordinabile (nel linguaggio schleiermacheriano, si rischierebbe un sentimento di dipendenza

irrelato e giustapposto al sentimento di libertà).<sup>34</sup> Una tale figura conduce all'estrinsecismo, cioè a una figura di alterità così radicale da essere incoordinabile con il formarsi della coscienza. Tutto l'impianto di Otto, infatti, presupporrebbe che un soggetto di fronte al sacro non può che vivere un sentimento creaturale, per cui questo assumerebbe le caratteristiche di una variabile indipendente dal soggetto che si riproduce sintomaticamente al ripetersi di determinate condizioni storiche.<sup>35</sup>

3) Schleiermacher, poi, potrebbe contestare a Otto un *deficit* teoretico fondamentale: nella sua proposta il religioso sarebbe tutto addebitato *ex parte objecti*, a tal punto da rendere vago e indefinibile (astratto) il momento religioso stesso. Ma com'è possibile che quanto irrompe nell'umano indipendentemente dall'umano (il sacro), sia contemporaneamente anche il fondamento della possibilità d'identificazione dell'umano stesso? Se poi si aggiunge che l'esperienza sacra per eccellenza (la divinazione) è solo di alcune e non di tutte le persone, coerentemente all'impianto configurato da Otto, si svaluta la dimensione religiosa a momento non indispensabile per l'identificazione dell'umano (per quanto importante).

4) Nonostante tale concentrazione *ex parte objecti*, la proposta schleiermacheriana obietterebbe alla fenomenologia religiosa proposta da Otto di rimanere sorprendentemente 'afona' proprio sull' 'oggetto', identificato in una non meglio precisabile «X» (Otto lo chiama «il nostro X»: p. 19), in un impersonale e anonimo *Heilige*, in un'indeterminata qualità dell'alterità dell'oggetto; ma tutta questa reticenza sulla nominazione è frutto di un'autocoscienza confusa (indice di una religiosità idolatrica), perché una corretta esegesi del sentimento di dipendenza che con-costituisce la libertà umana, non può che identificare quel sentimento religioso come attivato da una presenza personale ben precisabile nelle sue qualità fondamentali.

---

<sup>34</sup> Schleiermacher non condividerebbe questa interpretazione 'anarchica' del sentimento che s'impone all'uomo, senza che egli possa farci qualcosa. Anche perché questa figura porterebbe l'inevitabile conseguenza di addebitare solo a carico del sacro il fatto che non tutti gli uomini dicono di vivere tale dimensione religiosa.

<sup>35</sup> Otto, affermando che l'esperienza religiosa è possibile solo se il soggetto è disponibile ad aprirsi a essa, intuisce, di fatto, l'imprescindibilità della libertà; ma non tematizzando – per dirla con linguaggio schleiermacheriano – il rapporto tra libertà umana e dipendenza, in lui il sentimento creaturale sembra che si crei quasi automaticamente nel momento in cui il tutt'Altro si dà come mera traccia del passaggio del sacro, passaggio che avviene a prescindere dalla libertà umana.



5) Il sospetto globale che poi Schleiermacher lancerebbe su tutto lo sforzo di Otto sarebbe in fondo quello che la sua fenomenologia dell'esperienza del sacro, non essendo 'comandata' da un'adeguata antropologia, si ritrova a essere istruita a partire da alcune premesse teologiche ben precise: non solo si prende il cristianesimo come criterio-guida, ma più specificatamente la sensibilità luterana dell'assoluta differenza tra il sacro e il profano, tra il mondo di Dio e il mondo dell'umano, senza che resti giustificato antropologicamente il motivo di una tale premessa. Il sacro assume in Otto una figura così irrelata all'umano, che non si capisce neppure come sia possibile identificare quell'esperienza come esperienza del sacro, né come possa essere oggetto di una fenomenologia storica, né infine come possa dirsi ancora un'esperienza umana del sacro.<sup>36</sup>

c. Quali le questioni poste dalla riflessione di Schleiermacher e di Otto

Nonostante la distanza e le reciproche obiezioni che questi pensieri sollevano, tre paiono i punti chiave (di partenza e di non-ritorno) correlativi che accomunano la riflessione di Schleiermacher e di Otto.

1) All'origine del religioso/Dio (Schleiermacher) o del divino/numinoso/sacro (Otto) non si nasconde null'altro se non la sua realtà, e quindi esso ha uno spazio autonomo inconfondibile e irriducibile rispetto a qualsiasi altra esperienza dell'umano, spazio che può e deve essere compreso e indagato a partire dalle sue modalità effettive di esercizio. Esso, cioè, accade all'interno dell'esperienza umana; ma non si può ridurre al suo dato semplicemente empirico, perché la sua forma propria è quella del coinvolgimento totale della persona: per questo, la condizione soggettiva di possibilità della stessa esperienza religiosa (che dipende radicalmente dall'intervento di un 'altro' – divino/Dio – il quale non è però pensabile come estraneo o giustapposto all'umano) coincide con la struttura originaria e originante l'es-

---

<sup>36</sup> Tant'è che egli è costretto a ipotizzare una sorta di «occulta predisposizione» (p. 116) al sacro, senza però argomentarne la fondatezza e la qualità di questo tratto (trascendentale).

sere umano.<sup>37</sup> Per tale ragione l'approccio al religioso comporta specifici metodi di studio appropriati all'inalogabile qualità del suo manifestarsi. Questa tesi dell'autonomia e dell'originarietà del religioso e della sua correlazione con la coscienza umana fonda il significato epocale della produzione di questi due pensatori.

2) E sono proprio tali modalità concrete di apparizione del sacro/religioso che portano sia Schleiermacher che Otto a indicare nel sentimento (inteso come l'esperienza affettiva globale, come 'autocoscienza immediata') il luogo della possibilità della dicibilità del religioso, in quanto il sentimento è strutturalmente (nella sua 'essenza') «l'immediatezza dell'irraggiungibile ... il marchio di un'alterità più fondamentale», quella della relazione non con «l'*alter* come qualcosa d'altro, ma l'altro assoluto, un *aliud* irraggiungibile».<sup>38</sup> Infatti, il sentimento correla infinito e finito, identità e alterità, soggetto e oggetto, libertà e dipendenza: il sentimento, dunque, è l'unità primordiale, la forma umana più propria corrispondente al fatto che la coscienza umana è preceduta da un'origine di cui non dispone (viene da 'fuori'), ma che contemporaneamente è condizione dell'attuazione stessa della coscienza. Solo così, infatti, la singolare emergenza del primato dell'oggetto non verrebbe affermata metafisicamente o eticamente, ma 'estheticamente', ovvero si basa su un sentimento fondamentale che denuncia nello stesso tempo la presenza dell'Altro-e-di-se-stessi come coloro che, pur non essendo l'Altro, possono essere se stessi proprio perché in relazione con l'Altro: il sentimento fondamentale, dunque, è possibile solo per il fatto

---

<sup>37</sup> Per entrambi la stessa nominazione di questa origine 'altra' rispetto all'uomo (religioso/Dio/divino/numinoso/sacro ...) dipende esattamente dalla riconoscibilità della sua decisività rispetto alla struttura all'origine della coscienza umana. Più precisamente, l'incontro con questo «Altro» è passibile di una nominazione 'vaga' («religioso» per Schleiermacher, «divino» per Otto) nel momento in cui non se ne coglie ancora tutta la portata e decisività, come anche di una nominazione 'precisa' («Dio» per Schleiermacher, «numinoso» e «sacro» per Otto) nel momento in cui se ne vive la sua essenza.

<sup>38</sup> Così U. PERONE, *La verità del sentimento*, p. 86. Circa la relazione tra sentimento e sentimento religioso, utile l'annotazione di Pannenberg (a proposito della concezione di Schleiermacher, ma estendibile anche a Otto): si è «scorto la significanza religiosa del sentimento come tale e quindi la possibilità di sentimenti specificatamente religiosi, nel carattere di totalità della vita del sentimento. I sentimenti religiosi non sono affatto sentimenti particolari che si differenzerebbero dagli altri per il loro particolare oggetto, o per la relazione che intrattengono con un oggetto determinato: la loro caratteristica sta nel fatto che in essi diventa tematica quella attuazione della totalità dell'attuazione di vita umana che nel sentimento come tale si trova continuamente presente»; W. PANNENBERG, *Antropologia in prospettiva teologica*, trad. it., Brescia 1987, p. 288.

che il sacro/divino si manifesta nella realtà pur mantenendo intatta la sua eccedenza rispetto alla realtà; e nello stesso tempo affetta l'intimo (la coscienza) del soggetto in questione, non come pura estraneità, ma come un'alterità che la costituisce (e per questo rimane sempre un Altro 'non attinto' mai del tutto, ma non per questo assolutamente inattingibile – è un'alterità che è 'mia', che 'mi riguarda' perché mi costituisce).<sup>39</sup>

3) Sia Schleiermacher che Otto, poi, rivendicano la possibilità di una descrizione fenomenologica e di una restituzione teoretica di quale sia la 'vera' (cioè più adeguata, più corrispondente all'oggetto) stesso e alla struttura della possibilità di incontro dell'umano con il divino/sacro) esperienza del religioso. Se è vero, cioè, che il sentimento è 'affetto' dall'incontro con l'Altro (la qualità di questo 'sentire' mostra la sua non producibilità da parte dell'essere umano), un conto è il cogliere/identificare tale Altro quale «Universo»/«Infinito» oppure quale 'divino', 'Dio', Dio di Gesù Cristo (Schleiermacher), o come *mysterium*, 'numinoso' o 'sacro' (Otto). Esiste, perciò, la possibilità di discernere la verità dell'esperienza di incontro con il divino non su base estrinseca, bensì intrinseca: è 'più vera' (identificata) quella manifestazione del religioso che è all'altezza dell'origine e della possibilità della verità dell'autocoscienza umana.<sup>40</sup>

In conclusione: entrambi questi pensatori sollecitano una ridefinizione della teoria antropologica e teologica, per cui l'essere umano è fondamentalmente ed essenzialmente *homo religiosus*, in quanto è un essere recettivo e reattivo in relazione con 'Altro' (non estrinseco) da sé; da qui la concezione della libertà umana come fondata e sostanziata sulla natura recettiva dell'essere umano; e in particolare instradano l'accesso alla dimensione del sacro secondo un *a priori* affettivo previo a ogni conoscenza analitica e riflessa (sia essa logica sia essa etica), il quale, però, è sempre

---

<sup>39</sup> Da qui anche il carattere fascinoso ed estraniante – messo in luce da Otto – di ogni incontro con l'Altro; questa ribattuta antropologica, segnalerebbe una verità ontologica: la presenza in me di una 'stranezza' inquietante, appunto perché è un'alterità non estranea a me dicendo di me (*fascinans*), eppure non coincidente con me pur abitando me (*tremendum*).

<sup>40</sup> Da qui l'importanza di una corretta reciprocità della questione del 'sacro' (espressione dell'incontro con quell'Altro che con-constituisce l'autocoscienza umana) e di quella della 'fede' (espressione dell'incontro con Dio, con il Dio di Gesù) nella teologia contemporanea. Cfr. A. BERTULETTI, *Il sacro e la fede*, in «La Scuola Cattolica», 123 (1995), pp. 665-668.

correlato (più o meno argomentatamente) con una precisabile esperienza storica.<sup>41</sup>

Se questi sono i capisaldi che Schleiermacher e Otto offrono al pensare *tout court*, non da poco sono le problematiche sollevate correlative a questo livello dell'interrogazione e della proposta.<sup>42</sup>

1) Sia Schleiermacher che Otto rivendicano una radicale autonomia del religioso rispetto al resto delle attività umane (soprattutto logiche ed etiche, per distinguere nettamente l'approccio alla religione dalla riflessione filosofica e morale); ma, di fatto, poi – inevitabilmente – non solo correlano (a livello di 'contenuti') molto più intrinsecamente l'esperienza religiosa con l'esperienza etica, ma anche a livello 'metodologico' affermano la possibilità/necessità del registro logico/riflessivo (filosofico) come inevitabile per restituire il fenomeno religioso – a tal punto che sia Schleiermacher (la riflessione, nominazione) che Otto (la divinazione, il razionale) ne fanno il compimento del sentimento religioso. In fondo, cioè, la loro produzione (a differenza del loro intento) attesta che l'autonomia della religione come tema dell'esistenza umana è assicurata non quando la si consideri *assoluta* rispetto agli altri ambiti dell'esistenza, bensì quando la si comprende come la radice di ogni altra attività umana. Da qui, la necessità di pensare meglio la relazione tra fenomeno religioso e conoscibilità del religioso, tra coscienza religiosa e sapere concettuale, tra religione e morale, tra teologia e filosofia.

2) D'altra parte, occorre indagare se antropologicamente – come inclina Otto – il piano logico, etico ed estetico si attestino in una tendenziale giustapposizione, oppure – come sostiene Schleiermacher – l'estetico non sia il piano originario, originante e

---

<sup>41</sup> Si potrebbe affermare che sia Schleiermacher che Otto stiano pensando e ricercando quanto P. SEQUERI, *Estetica e Teologia. L'indicibile emozione del sacro: R. Otto, A. Schönberg. M. Heidegger*, Milano 1993, p. 88 chiama «apriori storico», cioè quella «figura caratterizzata da un'esperienza vissuta della realtà, irriducibile ad universale teorico, ma che pure esprime in qualche modo un apriori della coscienza». Anche se entrambi istituiscono una correlazione tra coscienza e esperienza del sacro, tra 'apriori' umano e fenomeno storico, diverso è il modo di impostarne e argomentarne la relazione; e se A.N. TERRIN, *Scienza delle religioni e teologia nel pensiero di Rudolf Otto*, pp. 31-39 propende per una tendenziale continuità teoretica, P. Sequeri invece, insiste sulla distanza tra i due modelli, che proprio in questo nucleo troverebbe il vero punto di differenziazione.

<sup>42</sup> Sequeri – parlando della proposta di Otto, ma potrebbe essere estendibile anche a Schleiermacher – individua così la «questione di merito sollevata ...: vale a dire, quella relativa alla competenza cognitiva e alla pertinenza teologica della emozione suscitata dal sacro». P. SEQUERI, *Estetica e Teologia*, p. 48.

concomitante ogni altra dimensione dell'umano (anche intellettuale ed etica). E allora, la domanda antropologica si impone: quale relazione tra il religioso e l'estetico? Appurata, cioè, la 'concomitanza', la 'collusione' originaria e fondamentale (il sentimento è per sua natura religioso), occorre affermare una sostanziale coincidenza identificativa? È solo questione di 'gradi' (incompiuto e in fondo irreali un sentimento che non percepisca l'Infinito/il sacro) o di 'tematizzazione' (il religioso è il compimento e l'esplicitazione di quanto è già all'opera nel sentire l'Infinito/il sacro)? Né Schleiermacher né Otto pongono esplicitamente la questione, ma la loro opera restituisce alla giusta altezza la domanda sulla correlazione tra il religioso e l'estetico. Prima di operare il passaggio al sentimento 'religioso', dunque, bisogna indagare la qualità del rapporto intercorrente tra sentimento fondamentale e sentimento religioso, visto che entrambi gli autori rischiano un'indebita omologazione dei due piani, Otto operandola irriflessamente, Schleiermacher attraverso la mediazione della riflessione sul rapporto infinito-finito.<sup>43</sup>

3) Da qui, poi, la necessaria riflessione sulla figura del sentimento religioso nella sua relazione con la figura del sentimento fondamentale: essendo il sentimento fondamentale una regione irriducibile dell'umano, Otto parla del sentimento religioso come di un sentimento specificato – rispetto al resto della sfera affettiva – dal riferimento a un oggetto particolare (il tutt'Altro) a tal punto da determinare una 'facoltà' conoscitiva nuova (la divinazione); mentre, essendo il sentimento fondamentale la dimensione originante e co-estensiva dell'umano, Schleiermacher parla del sentimento religioso come della 'tonalità' che investe tutte le dimensioni della vita affettiva dell'umano, individuando la sua specificità *stricte dictu* nel fatto che in esso diventa tematica quella attuazione della vita umana che nel sentimento *qua talis* si trova sempre presente. Il risultato finale è che Otto, cadendo tutto il peso teoretico sull'oggetto che mette in moto il sentimento religioso, propone una giustificazione del cristianesimo attraverso i canoni che rivendicano una maggiore 'oggettività' dell'oggetto

---

<sup>43</sup> È la domanda retorica che W. PANNENBERG, *Storia e problemi della teologia evangelica contemporanea in Germania*, p. 81 pone alla riflessione di Schleiermacher: «Ma tiene veramente l'argomentazione di Schleiermacher che, dal sentimento come auto-coscienza immediata, giunge alla affermazione del sentimento di dipendenza e quindi, almeno implicitamente, pur sempre a una coscienza di Dio?».

che suscita il sentimento religioso;<sup>44</sup> mentre per Schleiermacher, essendo il sentimento religioso una struttura di corriflessività tra l'evento storico-salvifico (la verità di Dio e di Gesù Cristo) e l'autocoscienza umana, può indicare nella struttura trascendentale di quest'ultima la chiave di accesso e di invero della rivelazione storica. Chiara, dunque, la domanda che viene posta dall'indagine di Schleiermacher e Otto e riconsegnata al pensare: se è vero che il sentimento religioso non è mai un'autoproduzione del soggetto, ma dipende dall'azione dell' 'oggetto'; quale la relazione tra l' 'oggetto' e il soggetto? Come si specifica l'attività-passività di questo momento di incontro tra Dio/sacro ed essere umano?

#### 4. *La vera posta in gioco*

Non potendo – evidentemente – rispondere qui analiticamente a tutte queste questioni, pare necessario attirare l'attenzione sulla posta in gioco che soggiace e struttura le questioni sopra indicate. Se, infatti, è possibile indicare nella realizzazione della mediazione tra l'autocoscienza umana e l'evento storico-salvifico il nucleo teoretico soggiacente alle fatiche di Schleiermacher e di Otto, il rischio comune, in cui essi incorrono (in maniera più clamorosa Otto e in maniera più sfumata Schleiermacher), è quello di pensare comunque il sentimento attraverso lo stesso strumentario teoretico che inquadra la conoscenza dell'oggetto: al di là delle intenzioni, il Dio sentito dal sentimento religioso è un Dio 'preso di mira' dall'essere umano e misurato dalla percezione umana in una struttura omologa a quella del Dio pensato come 'oggetto' dalla ragione. Il quadro teoretico di fondo, cioè, sta in una simile visione oggettivizzante del sapere, in cui non ha peso adeguato la storicità sia dell'evento della manifestazione della verità di Dio (Schleiermacher), sia dell'uomo (Otto), per cui, in fondo, la storicità non entra nella costituzione del sentimento religioso. In Otto, infatti, il sentimento creaturale vorrebbe essere sì indice di

---

<sup>44</sup> Questi canoni rischiano di essere falsamente 'oggettivi', perché non solo un'analisi comparata dei fenomeni del religioso necessiterebbe di un criterio di valutazione intrinseco ai dati stessi, ma, ancor più, sarebbe comunque indispensabile un criterio che permetta l'individuazione degli stessi fenomeni sacri. E se non si vuole cadere in un dogmatismo apriorico non si vede dove trovare questo criterio se non nella struttura originaria dell'umano e della realtà.

una 'presenza' realistica effettiva e storica della 'superpotenza', ma questa non solo s'impone in maniera ingenua all'essere umano che rimane impressionato (passivamente) dall'apparire dal sacro, bensì, di fatto, il sacro è continuamente pensato come astorico, per cui è possibile l'intuizione del sacro al di là delle istituzioni sacre, delle manifestazioni concrete e reali del sacro.<sup>45</sup>

In Schleiermacher, invece, il sentimento di dipendenza diventa sì un momento costitutivo dell'autocoscienza umana effettiva, ma diventando una designazione dell'affettivo così vaga, 'universale' (nel senso di non essere connotata singolarmente, storicamente), da rischiare di rimanere una 'tesi' ingiustificata non solo la convergenza fra il carattere storico di ogni esperienza religiosa e la dipendenza dell'esperienza cristiana dalla storia 'esemplare' di Gesù Cristo, ma anche la decisività della mediazione storica per il darsi della verità.<sup>46</sup>

#### a. La correlazione tra verità e storia/libertà

Per questo, è proprio il momento della correlazione tra verità e storia/libertà che viene a essere comunque deficitario in entrambi i percorsi. Il tema del sentimento religioso, dunque, permetterebbe sì le prese di distanza dall'impostazione moderna dell'antropologia delle facoltà e della irrilevanza del religioso per il dirsi e darsi dell'umano; ma quando Schleiermacher e Otto riflettono sul momento teologico (il primo) o antropologico (il secondo) ribattono ancora il principio 'moderno' di una sepa-

---

<sup>45</sup> Chiarificatore il passaggio in cui esplicitamente Otto afferma che il numinoso «non emana da essi (dai dati sensibili): ha solo in essi il proprio mezzo. Essi rappresentano lo stimolo e le 'occasioni' perché il numinoso si delinei» (R. OTTO, *Il sacro*, p. 114). Il «numinoso» di Otto, in fondo, ha i tratti indeterminati e anonimi di una verità atemporale irrelata rispetto ai dati storici, che sono solo 'occasioni' di manifestazione. Per tale ragione Otto non sa rendere ragione fino in fondo della differenza e della storicità dell'esperienza del numinoso.

<sup>46</sup> Due verifiche dell'insufficienza teoretica schleiermacheriana potrebbero essere indicate: 1) l'analisi condotta sul giudaismo e la sottodeterminazione di questo rispetto al cristianesimo, in base proprio alla storicità della manifestazione della verità rivelata veterotestamentaria, condotta nell'*Introduzione di Der christliche Glaube* (cfr. § 12,3); 2) la teoria ermeneutica, visto che la comprensione è possibile solo mediante l'*Einfühlung* (immedesimazione) dell'interprete con il pensiero dell'autore, sulla base di una *Kongenialität* (congenialità): la comune partecipazione di entrambi allo stesso dinamismo universale permette la possibilità di una comprensione che tendenzialmente può anche scavalcare lo spessore della storicità, perché il fattore decisivo sta nella singolare capacità del *fühlen* (cfr. l'opera pubblicata postuma F. SCHLEIERMACHER, *Ermeneutica* [1838], trad. it., Milano 1996).

razione tra il momento del fondamento che si dà storicamente e il momento dell'attuazione storica del soggetto. È quanto la relativa riflessione sul tema dell'immediatezza segnalerebbe. Se, infatti, l'immediatezza del sentimento permette il superamento del principio moderno del 'terzo' tra Dio e l'essere umano (che è la ragione, l'essere, la verità, la morale ...), da una parte (Otto), però, specificando quest'unità tra Dio e il soggetto nel sentimento della creaturalità non coglie la portata e non illustra il fatto per cui l'atto del soggetto è insieme manifestazione del fondamento e vero atto dell'umano; dall'altra (Schleiermacher), specificando quest'unità immediatamente e solamente nella corriflessività intracoscienziale umana, non coglie la radicalità della portata e della decisività dell'esibirsi storico dell'evento che è all'origine della coscienza/sentimento di-sé-e-del-religioso. Otto, cioè, separa il manifestarsi del sacro dall'intervento dell'essere umano e della sua libertà; Schleiermacher, invece, separa l'essenza della verità di Dio dal suo darsi nella storia.<sup>47</sup> Per cui, inesorabilmente, il criterio di verità del religioso risulta essere per quest'ultimo tendenzialmente assorbito nel dinamismo coscienziale, mentre per il primo tendenzialmente assorbito e ricavato da una (pretesa) fenomenologia delle esperienze storiche. Se dunque per Otto il problema è ancor più radicale, perché sottodetermina la corriflessività tra evento religioso e autocoscienza umana, la proposta schleiermacheriana si attesta a un livello più profondo e maturo, perché istituisce tale profilo antropologico-trascendentale, pur mancando di una conseguente rilettura del rapporto tra verità e storicità per la rivelazione stessa.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> Se Schleiermacher ha ragione nel sostenere che si può parlare di evento/darsi storico del divino solo nella sua correlazione con la coscienza umana (non esiste come *facta bruta*), è pur vero che nella sua fenomenologia e teoria il darsi nella storia del divino – in specie, l'evento Cristo – non ha una rilevanza costitutiva, nel senso che rischia di apparire come un 'caso' esemplare di un processo più generale, più che l'evento singolare che decide della verità del processo. E questo perché la storicità è accidentale, più che sostanziale: la verità del divino si dà nella storia, ma non come storia.

<sup>48</sup> Precisa verifica di quanto qui indicato in S. SORRENTINO, *Da Gesù di Nazareth alla comunità: la coscienza di Dio come principio di formazione del mondo storico*, in F. SCHLEIERMACHER, *La dottrina della fede esposta sistematicamente secondo i principi fondamentali della chiesa evangelica*, III/2, pp. 9-98.



- b. La lezione del 'sentimento', ovverosia la verità dell' 'affettivo' e la correlazione tra religioso e artistico

Nonostante questo *deficit* di restituzione teoretica, entrambi – fenomenologicamente – hanno colto che il luogo di tale originaria relazione tra verità e storia si dà nella struttura del sentimento,<sup>49</sup> e del sentimento religioso *in specie*, in quanto testimone sia della intrinseca correlazione fenomenologica tra altro/Altro/Dio e coscienza/io, sia della sua precisa modalità di esercizio.

È il 'sentire', infatti, a indicare la forma sensibile della coscienza umana quale fenomeno universale:<sup>50</sup> non si dà (cioè non corrisponde al darsi fenomenologico) un semplice (im) porsi dell'oggetto a prescindere dal soggetto, né un sentire del soggetto a prescindere dall'oggetto, bensì esiste il fenomeno del loro reciproco e libero coinvolgimento, senza una mai possibile totale com-prensione o esauribile restituzione logico-razionale (il sentimento, cioè, non è un momento destinato a essere superato nella chiarezza e distinzione della ragione, bensì il modo stesso di essere presenti a sé e al mondo). Questa la qualità di quanto – più correttamente – andrebbe nominato con 'affetto',<sup>51</sup> quale momento/struttura originario/a e originante dell'umano, in quanto attestante la precisa e corretta correlazione tra verità/alte-rità/oggetto/Dio e libertà/identità/soggetto/io. E questa decisività è tale da essere – a livello fondamentale – coestensiva alla verità di ogni altra esperienza umana (anche logica ed etica), in quanto quella è la corretta correlazione che permette il darsi dell'etico e del logico.<sup>52</sup>

---

<sup>49</sup> «[L]a verità del sentimento, che è vero non nella sua soggettività, ma attraverso quel miracolo per cui un universale mi diviene così prossimo da essere mio, senza per questo mai potermi appartenere. Il massimo di soggettività e il massimo di universalità si coappartengono in una prossimità che permane irraggiungibile. Ed è anzi proprio la coloritura personale del sentimento che diviene condizione della sua comunicazione a tutti ed è l'universalità del sentimento cui partecipo che me lo fa accogliere come mio»; U. PERONE, *La verità del sentimento*, p. 157.

<sup>50</sup> Così P. SEQUERI, *L'estro di Dio*, p. 55.

<sup>51</sup> Ho mostrato in R. MAIOLINI, *Tra fiducia esistenziale e fede in Dio. L'originaria struttura affettivo-simbolica della coscienza credente*, Milano - Roma 2005, pp. 455-474 per quale motivo (fenomenologico e teoretico) è preferibile la nominazione di affettivo/affetto, piuttosto che sentire, passione, estetico, patico, passivo/passività.

<sup>52</sup> Come si evince sia dalla prospettiva di Schleiermacher e di Otto, ma anche dal discorso fin qui svolto, l'affermazione del 'sentimento'/'affettivo' non vuole essere una banale apologia dell'estetico (*pulchrum*) a scapito dell'etico (*bonum*) e del logico (*verum*), bensì la rivendicazione del 'punto di partenza' dell'umano; anche se con questo

Detto diversamente: l'affettivo (come verità dell'estetico) parla la lingua di un'immediatezza mediata tra altro/Altro/Dio e coscienza/io, in cui l'accesso alla verità dell'Altro non è dato per sottrazione della libertà e storicità dell'io, in quanto queste appartengono intrinsecamente alla possibilità di incontro con l'Altro. Proprio questo processo di precedenza/eccedenza della 'cosa stessa' sul soggetto, la quale, però, può essere immediata solo nella mediazione del soggetto, è il principio 'antignostico' che l'affettivo ri-consegna all'antropologico e al teologico (di fronte a ogni tentazione/tentativo di evacuazione del mondo sensibile a vantaggio di un illusorio 'sovra-sensibile'). Tale tratto giustifica la caratteristica 'simbolica' sia del religioso che dell'artistico, nel senso che solo nel legame sensibile, in quel darsi effettivo, storicamente realizzato, si rende presente il 'non-sensibile': la 'carne' del religioso e dell'artistico non è semplicemente un supporto materiale che rimanda a un'idea pre-esistente al di là dell'*actio* stessa, ma la possibilità del darsi o rendersi presente di quell'Altro che si può dire solo nella relazione 'concretizzata' (altro) con me. La manifestazione religiosa e artistica vivono di una stessa struttura: l'altro materiale (la 'cosa') non è semplicemente un 'mezzo' estrinseco con cui l'Altro si relaziona con me, ma il modo unico possibile in cui l'attività dell'Altro e l'attività del soggetto (seppur non equiparabili) si correlano reciprocamente e non a scapito l'una dell'altra (secondo il modello antagonistico per cui al crescere dell'una corrisponde il decrescere dell'altra).

Questo dice tutta la vicinanza e la collusione tra il religioso e l'artistico e pure la modalità di correlarli e distinguerli.<sup>53</sup> L'istru-

---

non si intende sottodeterminare il *bonum* o il *verum* come momenti meramente ostensivi o pleonastici rispetto al *pulchrum* (d'altronde già gli stessi Schleiermacher e Otto mostrano come il registro 'logico' sia decisivo per accedere alla verità del momento 'estetico'). Cfr. R. MAIOLINI, *Tra fiducia esistenziale e fede in Dio*, pp. 408-414.

<sup>53</sup> Con tutta la gamma possibile di fenomeni di sacralizzazione dell'artistico, o - viceversa - di estenuazione estetizzante del religioso. A questo livello, preziosa e imprescindibile la lezione di H.U. VON BALTHASAR, *Gloria. Un'estetica teologica*, I: *La percezione della forma*, trad. it., Milano 1975, il quale annota come non sia così facile distinguere soggettivamente l'ispirazione artistica da quella religiosa (pp. 155-157), e che la questione teoretica decisiva sia su quale lato il nesso debba essere istruito, sul lato dell'esercizio estetico o su quello del riferimento religioso. Nota la lettura e la scelta balthasariane (cfr. in particolare le pp. 7-111): nel primo caso avremmo una 'teologia estetica', dove il sacro è determinazione pleonastica di un estetico vago e ripiegato su di sé (per cui si arriva a teorizzare una sacralizzazione dell'arte, una 'religione dell'arte'); nel secondo caso avremmo una 'estetica teologica', dove il sacro è la condizione ontologica della fenomenologia dell'esperienza estetica (per cui si arriva alla pensabilità di una

zione, infatti, della relazione tra la dimensione affettiva, religiosa e artistica trova nell'originarietà e nella decisività del sentimento la sua verità e la sua possibilità di chiarificazione. Questa la lezione che soprattutto Schleiermacher riaffida al pensare: è la chiarificazione fenomenologica e teoretica del sentimento a permettere la distinzione e la correlazione del (sentimento) religioso e del (sentimento) artistico. Ecco *in nuce* la direzione di percorso del riflettere schleiermacheriano. Siccome anche l'arte fa appello alla contemplazione, al sentimento che ne scaturisce (e non alla conoscenza o all'azione), essa ha un'oggettiva congruenza con la religione, a tal punto che si deve affermare che l'arte in se stessa è 'religiosa' (ha la struttura e l'essenza del religioso). Ciò spiega il motivo per cui la distinzione del sentimento artistico dal sentimento religioso sia assai difficile, anche se deve essere tenacemente conservata, in quanto differisce la qualità del 'sentito' dal sentimento.<sup>54</sup> Più precisamente: mentre il sentimento artistico è il campo dell'immediata coscienza di sé (*unmittelbares Selbstbewusstsein*), il sentimento religioso è sempre correlato con un essere esterno (*äußeres Sein*).<sup>55</sup> A questo punto – teoricamente – Schleiermacher si arresta; ma è un approdo insufficiente, in quanto rimane vero che anche il sentimento artistico vive di una intrinseca correlazione con un essere esterno,<sup>56</sup> così come anche il fatto che il sentimento religioso è il campo di una immediata coscienza di sé, seppur attraverso la 'mediazione' (non estrinseca) dell' 'altro'.

Se si volesse riprendere e continuare la lezione schleiermacheriana, si potrebbe affermare che il sentimento religioso (anzi:

---

teologia fondamentale in cui l'esperienza sensibile e storica del credente è determinata dalla forma dell'evidenza dell'apparire dell'oggetto).

<sup>54</sup> A questo punto la riflessione schleiermacheriana giungeva già agli inizi del suo dipanarsi, soprattutto nel terzo Discorso di *Über die Religion, L'educazione religiosa* (pp. 127-154).

<sup>55</sup> Così F. SCHLEIERMACHER, *Vorlesungen über die Aesthetik*, in F. SCHLEIERMACHER, *Sämtliche Werke, Abteilung III: Zur Philosophie*, VII, Berlin 1858, pp. 66-67; trad. it. *Eстетica*, I, Palermo 1988; cfr. anche *Sul concetto dell'arte*, Palermo 1988. M. SIMON, *Sentiment religieux et sentiment esthétique dans la philosophie religieuse de Schleiermacher*, in «Archives de philosophie», 32 (1969), pp. 69-90 mostra bene come nella sua teoria sia difficoltoso distinguere sentimento religioso e sentimento artistico.

<sup>56</sup> Da qui l'artistico come *inventio*, laddove *invenire* conserva nello stesso tempo il significato di scoprire come 'ritrovamento' (e quindi della precedenza della 'idea'/'intuizione' artistica, che in qualche modo 'si impone' quale urgente e 'necessaria' sul soggetto stesso che non è padrone e creatore assoluto) e come 'invenzione' (e quindi dell'imprescindibilità insostituibile del soggetto, che, solo nella libera espressione della sua soggettività e nella materialità dello strumento usato, può dare forma alla 'idea'/'intuizione' artistica). Cfr. U. PERONE, *La verità del sentimento*, pp. 168-173.

che il sentimento del teologico cristiano) è il compimento e l'inveramento del sentimento artistico e del sentimento *tout court*.<sup>57</sup> Se è vero, infatti, che l'autocoscienza umana vive dell'affezione dell'Altro originaria e originante – per cui l'essere umano si trova abitato e autorizzato a essere se stesso da un'alterità che abita la sua intimità e che accompagna ogni possibilità dell'esserci umano (sentimento all'origine della coscienza umana); e se è vero che la qualità di questo Altro che affeziona e con-constituisce l'autocoscienza umana non può che essere all'altezza di quanto co-origina (sentimento religioso teologicamente connotato); e se è vero che può essere espresso e sentito come bellezza quanto corrisponde al sentire con-constitutivo dell'autocoscienza umana<sup>58</sup> (sentimento artistico); il massimo di verità dell'essere affetto si 'incarna' in quella autocoscienza singolare (intrascendibile e impensabile prima del suo costituirsi effettivo) in cui la verità dell'Altro coincide con la verità della coscienza umana (sentimento teologico cristologicamente connotato).<sup>59</sup>

Se tutto quanto detto ha una sua plausibilità, non è difficile allora comprendere l'interesse di un più preciso ritorno alla fenomenologia e alla teoria del sentimento proposte da Schleiermacher e da Otto per riscattare la sensibilità e la riflessione estetica contemporanea dalla sua tendenziale evacuazione rispetto all'esperienza spirituale e teologica.<sup>60</sup> E nello stesso tempo per rilanciare e per re-istruire il compito teologico-fondamentale. È, infatti, la struttura di quanto essi nominano con 'sentimento'

<sup>57</sup> Prova a tracciare le coordinate di questo nesso V. MELCHIORRE, *Percezione della bellezza, percezione del sacro*, in «Hermeneutica», NS (2003) «Esperienza estetica e teologia», pp. 9-26. Più preciso P. SEQUERI, *Estetica religiosa/teologica*, in H. WALDENFELS (ed), *Nuovo dizionario delle religioni*, Cinisello Balsamo (Milano) 1993 (1987<sup>1</sup>), pp. 308-320.

<sup>58</sup> Può essere, cioè, identificato come bellezza (*pulcher*) quella forma (*formosus*) che vive e rispetta l'armonia drammatica della struttura di co-originarietà dell'alterità che affetta l'identità – la quale, nello stesso tempo, può dirsi solo dentro quell'identità e come quell'identità.

<sup>59</sup> Per questo l'Uomo-Dio è contemporaneamente la verità del teologico e dell'antropologico, nel senso che può essere verità del teologico proprio perché è verità dell'antropologico e reciprocamente. Cfr. R. MAIOLINI, *Tra fiducia esistenziale e fede in Dio*, pp. 388-450.

<sup>60</sup> Su questo fronte si è impegnato con testi decisivi P. Sequeri. Oltre ai già citati *Estetica e Teologia*; *Estetica religiosa/teologica* e *L'estro di Dio*, segnaliamo: P. SEQUERI, *Sensibili allo spirito. Umanesimo religioso e ordine degli affetti*, Milano 2001; dello stesso autore, *Lumen sensibus*. *La serietà teologale dell'estetico*, in N. VALENTINI (ed), *Cristianesimo e bellezza. Tra Oriente e Occidente*, Milano 2002, pp. 96-112, e *La risnanza del sublime. L'idea spirituale della musica in Occidente*, Roma 2008.

a mostrare fenomenologicamente (prima ancora di poter essere restituito teoreticamente) la profonda omologia ed embricatura non solo tra il religioso e l'artistico, ma – ancor più radicalmente – tra l'estetico, l'etico, l'ontologico e il teologico – che è il vero snodo teoretico e la *ratio* ultima della teologia fondamentale.<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> Come argutamente segnala M. EPIS, *Teologia fondamentale*, p. 88: «la fede non produce la rivelazione; ma la dimensione antropologica della fede non è estrinseca alla costituzione dell'evidenza della rivelazione ... si può dire che l'etico (la nostra libertà) senza il teologico (l'iniziativa di Dio) non sfugge alla postulazione; ma il teologico istituito a prescindere dalla dimensione etica della sua appropriazione rimane positivistico. L'assunzione critica del principio estetico (dell'autoevidenza) della rivelazione impone la tematizzazione delle condizioni originarie della cor-rispondenza della fede che essa fonda (per manifestarsi come la verità dell'uomo, il Dio di Gesù Cristo 'ha bisogno' della grammatica dell'uomo)».



## «Aisthesis»: i sensi e la teologia

di Stefanie Knauss

La teologia estetica<sup>1</sup> si occupa *per definitionem* dei sensi, della conoscenza di Dio ottenuta tramite un sapere sensoriale, la bellezza e le arti.<sup>2</sup> Nonostante questo, i sensi e la percezione sensoriale sono poco presenti nei testi che cercano di sviluppare una teologia estetica:<sup>3</sup> si parla più spesso delle opere d'arte che del modo della loro percezione, e, quando anche se ne parla, l'attenzione si concentra sull'udito e sulla vista, apparentemente sensi di primo rango. La loro preminenza implica che le 'arti' che coinvolgono gli altri sensi (il gusto per l'arte culinaria, l'olfatto per l'arte dei profumi, il tatto per il design e la moda) non contano veramente come arte e sono quasi ignorate dalla teologia estetica contemporanea.

Obiettivo di questo saggio è restituire il significato di una piena sensorialità all'affermazione di Gerhard Larcher, secondo cui l'*homo religiosus* è un *homo aestheticus*. Questo uomo e questa donna non solo apprezzano l'arte intellettualmente e ne derivano elementi per una conoscenza razionale di Dio, ma sono uomini e donne che sperimentano un'opera d'arte e vivono la loro relazione con Dio anche nei loro corpi e nei loro sensi. L'incontro con l'arte può suscitare un'esperienza particolarmente intensa e quindi offrire un momento di aumentata conoscenza, ma l'esperienza estetica è sicuramente più ampia e include, come si vedrà, anche altri ambiti oltre quello dell'arte.

---

<sup>1</sup> La terminologia rimane problematica, incerta tra l'uso di 'teologia estetica' e di 'estetica teologica'. L'ideale sarebbe un termine che sottolinei la mutua corrispondenza di 'teologia' e di 'estetica' in questa impresa, e non si limiti a qualificare l'una attraverso l'altra. Visto che per me è importante una 'sensorializzazione' della teologia, userò di preferenza il termine teologia estetica.

<sup>2</sup> Cfr. G.E. THIESSEN, *General Introduction*, in G.E. THIESSEN (ed), *Theological Aesthetics. A Reader*, Grand Rapids (MI) 2005, p. 1.

<sup>3</sup> Si trovano alcune eccezioni nei testi raccolti in questo volume, ad esempio nei contributi di A. Ornella, D. Apostolos-Cappadona o S. Morra; oppure si veda F. BURCH BROWN, *Religious Aesthetics. A Theological Study of Meaning and Making*, Princeton (NJ) 1989.

Questo tentativo di tornare, nella teologia estetica, al significato originario di *aisthesis*, la percezione sensoriale, e di restituirle importanza nel processo di conoscenza integrale di Dio e di relazione a Dio, può appoggiarsi su una notevole tradizione teologica di riflessione sul tema dei sensi, oltre che su una nuova riscoperta di tutti i sensi nelle scienze e nelle arti contemporanee. Non si tratta perciò di un'invenzione *ex nihilo* ma di una riscoperta, di un ri-trovare i sensi nella teologia oltre il tempo del loro lungo nascondimento. Dopo questo lavoro 'archeologico' ad ampio raggio, dai primi passi della teologia fino al XXI secolo, il quale si lascerà aiutare e ispirare dagli studi sui sensi svolti da altre discipline quali l'etnologia, gli studi culturali, gli studi dei media e così via, il saggio si interrogherà circa il ruolo dei sensi per una teologia *aisthetica*.

## 1. *Il sensorio umano*

Per quanto la persona umana sia per natura un essere sensoriale, dotata di sensi attraverso i quali percepisce se stessa e il mondo circostante, ciò tuttavia non vuol dire che tutti gli esseri umani sperimentino e comprendano questo sensorio allo stesso modo. Il sistema dei cinque sensi è un sistema tipicamente europeo/nordamericano; altre culture si sono dotate di altri sistemi, spesso considerevolmente diversi, con altri sensi o con altri oggetti da percepire sensorialmente – oggetti non solo materiali, ma anche sfuggenti come la morale di una persona, o uno spirito. Nella stessa storia occidentale la comprensione dei sensi, del loro numero, della loro organizzazione e gerarchia, del loro funzionamento e dei loro compiti è cambiata notevolmente. Una storia dei sensi è quindi anche una storia della cultura e della società.

La riduzione della moltitudine di sensazioni sensoriali a cinque ha una lunga tradizione dall'antichità fino a oggi, risultato di un bisogno di mettere ordine nel caos delle percezioni, e motivato da un tentativo di stabilire un legame con gli organi sensori visibili.<sup>4</sup> La presenza oscura di un 'sesto senso', oppure l'ipotesi di altri sensi ancora, per l'equilibrio, il magnetismo, la

---

<sup>4</sup> Cfr. W. NAUMANN-BEYER, *Anatomie der Sinne im Spiegel von Philosophie, Ästhetik, Literatur*, Köln 2003, pp. 11-13.



propriocezione e altro, insieme a varie teorie di un senso comune, di un meta-senso in grado di percepire e organizzare il processo della percezione, oppure di un senso universale, condiviso da tutte le persone,<sup>5</sup> mostrano che il sistema dei cinque sensi non è sufficiente per cogliere la realtà complessa. E tuttavia questo sistema si è mostrato abbastanza solido da garantire, attraverso i secoli, una sistemazione almeno parziale e generalizzante delle percezioni sensoriali.

Per molto tempo il rapporto tra mondo e persona mediato dai sensi è stato pensato come immediato e diretto, quasi materiale: i sensi erano immaginati come porte attraverso cui la realtà, cioè l'oggetto percepito o certi suoi attributi particolari, può 'entrare' nella persona. La spiegazione data da Bonaventura può servire come esempio per tante altre: «L'uomo [sic], dunque ..., ha cinque sensi, quasi cinque porte attraverso cui entra la conoscenza di tutte le cose che esistono nel mondo sensibile.»<sup>6</sup> Così l'udito o l'olfatto, con cui si percepisce l'immateriale, potevano venir intesi come un processo di scambio materiale tra l'oggetto della percezione e la persona che percepisce, con degli effetti materiali e fisici. Anche la vista – il senso valutato come il più intellettuale, distanziato e astratto – era pensata come un contatto materiale tra mondo e persona, una vista 'materiale' o 'tattile' con lo sguardo immaginato come un toccare l'oggetto che viene guardato. Come mostra Suzannah Biernoff, questa sembra essere l'idea generale nel Medioevo,<sup>7</sup> sopravvissuta fino ad oggi nelle tradizioni popolari sul malocchio.

Ciò nonostante, i sensi non erano e non sono pensati come uguali tra loro, ma sono inseriti in un sistema gerarchizzato: ancor'oggi, un'assicurazione corrisponde un indennizzo superiore per la perdita della vista che dell'udito in caso di incidente.<sup>8</sup> Generalmente i sensi sono distinti in sensi della distanza (vista e udito) e sensi della prossimità (tatto e gusto). L'olfatto assume una posizione intermedia, perché esso consente un certo distacco pur essendo più corporeo dei sensi della distanza: Kant lo vede

---

<sup>5</sup> Per una discussione più elaborata del senso comune si veda *ibidem*, pp. 53-58.

<sup>6</sup> BONAVENTURA, *Itinerario della mente in Dio*, trad. it., Padova 1985, II,3, p. 102.

<sup>7</sup> Cfr. S. BIERNOFF, *Seeing and Feeling in the Middle Ages*, in E. EDWARDS - K. BHAUMIK (edd), *Visual Sense. A Cultural Reader*, Oxford 2008, pp. 51-57.

<sup>8</sup> Cfr. S. STEWART, *Remembering the Senses*, in D. HOWES (ed), *Empire of the Senses. The Sensual Culture Reader*, Oxford 2005, p. 62.

come un senso di gusto 'a distanza' e lo colloca quindi insieme al gusto tra i sensi soggettivi (i sensi del piacere, come egli li definisce), mentre il tatto, la vista e l'udito sono, per lui, i sensi oggettivi che trasmettono informazioni oggettive.<sup>9</sup> Da questa distinzione dei sensi secondo la relazione con l'oggetto percepito deriva anche il loro ordine nella gerarchia: i sensi della distanza sono superiori, più nobili perché apparentemente meno corporei e i più intellettuali e mentali, mentre i sensi della vicinanza sono inferiori, corporei, meno sviluppati e più primitivi (anche in un senso evolutivo). Anche se diffida delle gerarchizzazioni, Klaus Röhrling nota una simmetria a specchio nei vari sistemi dei sensi: vista – udito – olfatto – gusto – tatto,<sup>10</sup> con l'asse nell'olfatto,<sup>11</sup> una sistemazione che rispetta la posizione centrale dell'olfatto e l'importanza quasi uguale di vista e tatto. Questa gerarchia si riflette anche nell'estetica: la vista (e l'udito) sono i sensi più riconosciuti, a cui si aggiunge magari il tatto, ma solo secondariamente. Come sottolinea Yi-Fu Tan, l'esperienza estetica viene spesso percepita come un'esperienza che ha bisogno di distanza per non essere troppo travolgente e per permettere un giudizio imparziale, e in quest'ottica i sensi di vicinanza non sembrerebbero offrire sufficienti garanzie.<sup>12</sup> Dall'altro lato, però, spesso e in molte lingue, i termini dell'area del gusto, un senso di prossimità, vengono usati per valutare l'esperienza estetica: il 'buon gusto' ne è solo un esempio.

Questa sistematizzazione è indicativa degli innumerevoli tentativi di stabilire la predominanza di un certo senso in un dato periodo storico: generalmente si sostiene che l'udito sia stato predominante in epoca medievale, e che la vista abbia prevalso dal Rinascimento in poi per la sua connessione con un nuovo

<sup>9</sup> I. KANT, *Objective and Subjective Senses. The Sense of Taste*, trad. ingl. in C. KORSMEYER (ed), *The Taste Culture Reader. Experiencing Food and Drink*, Oxford 2005, p. 211.

<sup>10</sup> C. Nordenfalk riferisce un esempio interessante di rappresentazione della gerarchia dei sensi, in una serie di incisioni su rame in cui, come d'abitudine, i sensi sono personificati al femminile. La gerarchizzazione dei sensi viene suggerita dalla posizione del capo delle donne: la vista ha la testa rivolta verso l'alto a guardare il cielo, mentre per l'udito la testa è diritta e poi via via sempre più reclinata per i sensi dell'olfatto, del gusto e del tatto (cfr. C. NORDENFALK, *The Five Senses in Late Medieval and Renaissance Art*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 48 [1985], p. 20).

<sup>11</sup> Cfr. K. RÖHLING, *Vernunft und alle Sinne. Eine theologisch-ästhetische Betrachtung der fünf Sinne*, München 2007, p. 39.

<sup>12</sup> Cfr. YI-FU TUAN, *Pleasures of the Proximate Senses. Eating, Taste, and Culture*, in C. KORSMEYER, *The Taste Culture Reader*, p. 226.

ideale di conoscenza scientifica, oggettiva e distaccata. Allo stesso tempo, il tatto guadagna importanza come senso 'empirico' per eccellenza, benché sia anche il senso più intimo, quello che fa accedere alle vere proprietà interiori di un oggetto, nascoste alla vista.<sup>13</sup> Il riflesso linguistico di questa 'tattilità' del sapere si riscontra ancora nelle parole 'comprendere' o 'cogliere'. Nell'Ottocento, però, con l'avanzamento dei metodi scientifici di misura meccanica, il tatto perde la sua importanza e il regime visivo si impone definitivamente. Nel primo Novecento, l'udito torna almeno parzialmente in evidenza in un mondo caratterizzato più che mai da rumori e suoni: la diffusione della macchina a vapore, del treno e dell'automobile, e le nuove invenzioni di apparecchi elettrici quali il telefono, il grammofoono, la radio ecc. rendono la vita sempre più rumorosa e mediano uditivamente la realtà.<sup>14</sup>

Una nuova svolta nella storia già così poco lineare dei sensi interviene in seguito alla critica postmoderna dell'oggettività: il tatto riguadagna terreno come il senso che suscita interesse specialmente per il suo ruolo nella conoscenza del mondo, nello sviluppo psicofisico di un individuo e per la sua interazione con gli altri sensi.<sup>15</sup> Per Michel Serres il tatto diventa addirittura il senso principale dal quale derivano gli altri.<sup>16</sup> Nella cultura occidentale, il gusto e l'olfatto, invece, non hanno mai partecipato alla gara per la predominanza sensoriale, anche se la loro importanza per la vita quotidiana (come sensori per il cibo buono o scaduto, ad esempio), per la memoria, per l'esperienza di emozioni e per l'ordine simbolico del mondo, è ormai fuori discussione.<sup>17</sup> Ciò nonostante, l'olfatto e il gusto sono ancora poco presenti nel risveglio sensoriale contemporaneo, una marginalità che si rispecchia anche nella povertà del vocabolario con cui descrivere le esperienze olfattive o gustative. Anche l'estetica, che ormai allarga la sua attenzione per includere il tatto, sembra ancora poco disposta a conferire valore estetico-artistico alle arti del gusto e dell'olfatto.<sup>18</sup>

<sup>13</sup> Cfr. C. CLASSEN, *Touch in the Museum*, in C. CLASSEN (ed), *The Book of Touch*, Oxford 2005, p. 277.

<sup>14</sup> Cfr. M. BULL - L. BACK (eds), *Paessaggi sonori. Musica, voci, rumori. L'universo dell'ascolto*, trad. it., Milano 2008, p. 9.

<sup>15</sup> Si vedano per esempio i vari saggi raccolti nell'antologia: C. CLASSEN, *The Book of Touch*.

<sup>16</sup> Cfr. W. NAUMANN-BEYER, *Anatomie der Sinne*, p. 53.

<sup>17</sup> Cfr. L. MARKS, *Thinking Multisensory Culture*, in «Paragraph», 31 (2008), 2, p. 126.

<sup>18</sup> Cfr. W. NAUMANN-BEYER, *Anatomie der Sinne*, pp. 190-203.

Come spesso è il caso, la gerarchizzazione dei sensi porta con sé anche la loro moralizzazione, in relazione a un ordine sociale sia secolare sia anche religioso, come si vede dalle varie associazioni attribuite ai sensi e ai loro effetti, spesso contraddittorie tra loro: la vista e l'udito, per esempio, ricordano il cielo e la salvezza (rispecchiando il loro ruolo importante nella gerarchia), mentre l'olfatto è collegato più facilmente all'inferno.<sup>19</sup> Se però l'odore è soave, esso può invece indicare la santità di una persona, e il paradiso o lezza di buoni profumi almeno quanto l'inferno emana fetori ripugnanti.<sup>20</sup> Una persona maleodorante potrebbe essere non necessariamente immorale, ma invece una santa che nello zelo dell'ascesi ha negletto la cura del corpo.<sup>21</sup>

La stessa complessità si vede nel tatto. Esso da un lato viene visto come il senso più soggettivo, più debole e quindi più esposto alle tentazioni del peccato; dall'altro però la dimensione tattile ha avuto un ruolo importante nello sviluppo delle scienze, come istanza oggettiva in grado di correggere gli sbagli della vista. E mentre Novalis pensava che «Si tocca il cielo quando si tocca il corpo umano»,<sup>22</sup> altre persone vedevano nel tatto soprattutto una potenza di eccitamento della sensualità e del desiderio sessuale, dunque una porta spalancata al peccato, un'apertura non verso una maggior conoscenza di Dio, ma verso l'inferno più profondo.<sup>23</sup>

Anche se il tatto è il senso più associato al mondano e alla tentazione, tutti i sensi rappresentano, sul piano religioso, un rischio per la vita spirituale di una persona, così come rappresentano il rischio della distrazione e dell'inganno per la ragione, sul piano intellettuale, o il rischio di poca disciplina per un individuo, sul piano dell'ordine civile. Le percezioni sensoriali e il modo in cui le interpretiamo servono quindi non solo a una conoscenza neutra del mondo, ma anche a stabilire un ordine religioso, sociale e

<sup>19</sup> Cfr. W.I. MILLER, *Darwin's Disgust*, in D. HOWES, *Empire of the Senses*, p. 349.

<sup>20</sup> Cfr. C. CLASSEN, *The Breath of God. Sacred Histories of Scent*, in J. DROBNICK (ed), *The Smell Culture Reader*, Oxford 2006, p. 381.

<sup>21</sup> In altre culture, l'olfatto ha un significato morale ancora più forte: nella cultura degli Iahita di Papua Nuova Guinea, per esempio, l'odore è l'essenza morale, e quindi «la condizione morale di una persona è accessibile ... alle sensazioni olfattorie di origine personale o impersonale» (D. TUZIN, *Base Notes. Odor, Breath and Moral Contagion*, in J. DROBNICK, *The Smell Culture Reader*, p. 62).

<sup>22</sup> NOVALIS, *Schriften*, II, Berlin 1837, p. 169.

<sup>23</sup> Si vedano per esempio le varie rappresentazioni dei cinque sensi nell'arte: nelle illustrazioni di un'edizione francese de *La nave dei folli*, il tatto viene rappresentato da donne e uomini in preda al desiderio impuro (cfr. C. NORDENFALK, *The Five Senses*, p. 13).

morale di questo mondo e all'organizzazione degli individui e delle loro interazioni all'interno di una comunità: la percezione che le classi basse 'puzzano', come diceva George Orwell,<sup>24</sup> non si riferisce solo alla loro presunta mancanza di igiene, ma ha un significato fortemente socio-politico, rafforzato da un sospetto morale nei loro confronti.

Dato che le porte dei sensi restano aperte sia per il bene sia per il male, la percezione sensoriale appare segnata da un'inquietante ambiguità, che motiva la sua sottomissione a dei regolamenti rigidi. Così la sensazione piacevole è sempre accompagnata dal sospetto: è lecito goderne, o corromperà l'individuo, la comunità? Chi gode troppo nel gustare, chi si arrende alla gola, mangia e beve in abbondanza, non solo vive in modo insano, ma commette un peccato (capitale, o anche solo dietetico) e si dimostra debole di carattere e di autodisciplina;<sup>25</sup> chi si veste con tessuti morbidi è viziata o viziato; la voce di una donna, piacevole all'orecchio, potrebbe anche essere il sussurro della prima tentatrice che ci vuole ingannare.<sup>26</sup> I buoni odori del paradiso, quando si trasformano in profumi con nomi come 'Obsession', 'Deseo' o semplicemente 'Very Sexy', diventano strumenti del diavolo. E se pensiamo all'affermazione di Jacob Böhme secondo cui, nel paradiso delle origini, l'albero della vita aveva un odore soave, mentre l'albero della conoscenza aveva un odore sgradevole, dobbiamo concludere che il primo peccato ha portato anche la puzza nel mondo.<sup>27</sup> Anche l'occhio, associato com'è all'intelletto o a una svolta morale (vedere, ravvedersi), e quindi a un valore positivo, è pur sempre un organo sensore ambiguo: aiuta a capire il mondo dalla giusta distanza oggettiva, ma, come scrive Tertulliano: «il desiderio si serve degli occhi come di intermediari».<sup>28</sup>

In queste associazioni varie tra un senso e il suo effetto risulta ovvio anche il legame forte tra i sensi e la sensualità, come si vede già nelle parole stesse: soprattutto il tatto, ma anche gli altri sensi, tendono a procurare non solo un piacere 'innocente',

---

<sup>24</sup> Cfr. D. TUZIN, *Base Notes*, p. 60.

<sup>25</sup> Cfr. D. LUPTON, *Food and Emotion*, in C. KORSMEYER, *The Taste Culture Reader*, p. 319.

<sup>26</sup> Nell'ebraismo ortodosso, la voce della donna (*kol isha*) viene giudicata particolarmente pericolosa perché seduttiva e sensuale. La donna non dovrebbe perciò pregare insieme agli uomini in sinagoga, proprio per evitare di ispirare loro cattivi pensieri.

<sup>27</sup> Cfr. C. CLASSEN, *The Breath of God*, p. 387.

<sup>28</sup> TERTULLIANO, *L'anima*, trad. it., Venezia 1988, 38,2.

ma un piacere almeno implicitamente sessuale, che suscita la passione e il desiderio. Queste ambiguità che circondano i sensi e le loro conseguenze per l'individuo sono espresse bene in una xilografia del Quattrocento, dove i sensi sono rappresentati tra i dieci comandamenti e i sette peccati capitali, posizionati al crocevia della strada giusta e di quella sbagliata, indispensabili sia per fare il bene sia per fare il male. Il loro influsso sulla persona può essere benigno o maligno, e ciò che porta alla delizia può anche, o forse proprio per questo, portare al pericolo e, in un senso morale-religioso, al peccato – un ulteriore motivo per la teologia di avvisare la gente dei pericoli che i sensi possono implicare e di attenuare il ruolo dei sensi, pur parlandone, come elementi dell'esperienza spirituale e tema teologico.<sup>29</sup>

In questa rete di significati e associazioni, anche il gender gioca un suo ruolo. In passato i vari sensi venivano abitualmente collegati con l'uomo o con la donna: i sensi superiori e più intellettuali erano associati all'uomo, mentre i sensi inferiori e più corporei erano pensati come sensi femminili, e perciò pericolosi, soprattutto per il loro ruolo nel gioco della seduzione.<sup>30</sup> Dato però il rischio morale insito nei sensi in generale, essi sono stati anche associati nel loro insieme alla donna, per via della sua natura corporea, mentre l'intelletto, la cultura e così via sono stati visti in relazione all'uomo, e su questo c'è accordo dall'antichità fino a oggi. Questa 'genderizzazione' dei sensi trova riscontro anche nella storia dell'arte: fino al 1500 i sensi erano rappresentati come animali simbolici (la lince per la vista, il ragno per il tatto), attraverso gli organi che li individuano (il naso per l'olfatto, la bocca per il gusto) oppure come uomini (secondo il loro genere grammaticale in latino); in seguito essi sono stati personificati come donne, per esempio nei famosi arazzi della Signora con l'unicorno (XV-XVI secolo) o nella serie di tele del pittore austriaco Hans Makart (1872-1879).<sup>31</sup>

In questa (troppo) breve 'passeggiata' attraverso il mondo dei sensi si può notare come il sensorio umano sia il risultato di uno sviluppo biologico-evolutivo che assicura la sopravvivenza dell'essere umano nel mondo, ma anche una costruzione

---

<sup>29</sup> Cfr. C. NORDENFALK, *Five Senses*, p. 4.

<sup>30</sup> Cfr. C. CLASSEN, *The Witch's Senses. Sensory Ideologies and Transgressive Feminities from the Renaissance to Modernity*, in C. CLASSEN, *The Book of Touch*, pp. 70-71.

<sup>31</sup> Cfr. C. NORDENFALK, *Five Senses*, p. 7.

umana e culturale che, tramite l'attribuzione di valori simbolici, contribuisce al mantenimento di un dato sistema socio-culturale. Anche se i sensi sono stati concepiti e descritti come porte aperte potenzialmente a tutto, attraverso le quali il mondo così com'è entra in noi, un loro studio più attento mostra che essi sono invece filtri e organi attivi, che selezionano, raggruppano le impressioni e contribuiscono alla loro comprensione – con un limite molto sfumato tra percezione e cognizione.

## 2. *I sensi nella tradizione teologica*

### a. La Bibbia

Proprio per il potenziale enorme, ma sempre ambiguo, dei sensi, e per il loro porsi in tensione tra corpo e ragione, bene e male, immanenza e trascendenza, la teologia se ne doveva (pre)occupare. Le percezioni sensoriali di Dio sono un motivo frequente nella Bibbia, che sviluppa una sua *aisthesis* nel parlare – seppure in modo analogico – della conoscenza sensoriale di Dio: la storia del roveto che arde e non si consuma, dal quale Dio rivela il suo nome a Mosé (Es 3,1-6), o la visione di Dio che passa davanti a Mosé consentendogli di vedere la sua schiena (Es 33,18-23) dicono di esperienze audio-visive. Durante la sua lotta con Dio, Giacobbe fa di Dio un'esperienza tattile, che lo farà zoppicare (Gen 31,22-31). I precetti di Dio sono più dolci del miele (Sal 19,10) e il Salmo 34,8 chiama a gustare e vedere quanto Dio sia buono. Anche in senso inverso, Dio si relaziona con il mondo e le persone umane attraverso i sensi: il Dio biblico è un Dio che ascolta il suo popolo, che lo osserva prendendosene cura (Sal 34,15), talvolta con preoccupazione o disperazione,<sup>32</sup> e che usa anche l'odorato per relazionarsi con il suo popolo, il quale offre buoni profumi per il suo piacere – profumi che però Dio rifiuta quando il popolo lo delude (Amos 5,21).

Questa linea continua nel Nuovo Testamento. Con l'incarnazione, la percezione del divino è ora univocamente sensoriale,

---

<sup>32</sup> Quest'idea di un Dio onnivedente e onniudente, insieme con una certa enfasi dei sensi del vedere e dell'udire nella Bibbia, ha forse anche contribuito all'instaurazione di un regime visivo e auditivo nella cultura occidentale.

almeno nella percezione della natura umana del Cristo. Salta agli occhi quanto sia importante la dimensione sensoriale nel rapporto tra Gesù e la gente che egli incontra: nelle narrazioni dei vangeli, Gesù si relaziona con le persone attraverso azioni enfaticamente sensoriali, toccandole, parlando con loro, facendosi vedere nella visione sul monte Tabor. Il gusto del vino alle nozze di Cana, la sensazione del fango con cui Gesù cura il cieco, l'odore dell'olio con cui Gesù viene unto dalla donna, il gusto del vino e del pane dell'eucaristia – tutte queste sensazioni permettono di riconoscerlo per quello che realmente è – il Cristo, l'unto, Dio incarnato – e di stare in relazione con lui anche dopo la sua morte. Sono proprio le percezioni sensoriali che suscitano la fede, la rafforzano e che trasmettono la salvezza.

Questa sensorialità neotestamentaria ha ispirato anche alcune rappresentazioni artistiche che collegano ogni senso con un episodio della vita di Gesù; la varietà di motivi disponibili mostra che la vita di Gesù offre materiale in abbondanza per una tale interpretazione artistica dei testi biblici: l'udito è posto in riferimento all'annuncio o alla predica di Giovanni Battista nel deserto, la vista all'adorazione dei pastori o alla guarigione del cieco, l'olfatto ai magi o all'unzione dei piedi di Gesù, il gusto alle nozze di Cana o al pane moltiplicato per sfamare la folla, il tatto alla deposizione di Cristo nel sepolcro oppure a Pietro salvato dalla mano di Cristo mentre sprofonda nelle acque di Tiberiade.<sup>33</sup> Anche la terza persona della Trinità, lo Spirito Santo, viene associata con i sensi nei testi biblici: come soffio, vento, consolatore, intermediario e dono dice riferimento ai sensi del tatto, dell'olfatto e del gusto, esperienze sensoriali che vengono elaborate nella tradizione patristica e nei sacramenti, dove l'unzione crismale con l'olio profumato rappresenta il dono dello Spirito.<sup>34</sup>

Il libro più sensoriale e sensuale della Bibbia è il Cantico dei cantici, che offre un richiamo continuo a tutti i sensi, quasi a ogni versetto. È anche l'unico testo dove si trovano uniti tutti i sensi, inferiori e superiori, soggettivi e oggettivi, di distanza e di vicinanza, sullo stesso piano. Già nei primi versetti, quasi tutti i sensi sono nominati o almeno accennati:

<sup>33</sup> Cfr. C. NORDENFALK, *Five Senses*, p. 21 (si veda anche la sua nota 105).

<sup>34</sup> Cfr. G.E. THIESSEN, *The Early Church: Introduction*, in G.E. THIESSEN, *Theological Aesthetics*, pp. 10-11.



«Mi baci con i baci della sua bocca! Sì, le tue tenerezze sono più dolci del vino. Per la fragranza sono inebrianti i tuoi profumi, profumo ozzante è il tuo nome, per questo le giovinette ti amano. Attirami dietro a te, corriamo. M'introduca il re nelle sue stanze: gioiremo e ci rallegheremo per te, ricorderemo le tue tenerezze più del vino. A ragione ti amano! Bruna sono ma bella, o figlie di Gerusalemme, come le tende di Kedar, come i padiglioni di Salma» (Cant 1,2-5).

La relazione tra donna e uomo di cui parla il testo si sviluppa in una stimolazione dei sensi che accumula i piaceri sensoriali. I sensi si aprono a ciò che viene loro offerto come esperienza di gusto, tatto, olfatto, vista e udito, nei quali donna e uomo si incontrano e si conoscono. Perciò non è sorprendente che la storia dell'interpretazione del Cantico si muova in modo singolare tra il tentativo di metaforizzare il linguaggio troppo sensoriale del testo come allegoria della relazione tra Dio e il o la credente (o la sua anima), e l'interpretazione letterale del Cantico come poesia d'amore la quale riconosce il valore dell'amore sensuale come simbolo dell'amore tra Dio e la persona umana.<sup>35</sup>

Data la chiara evidenza biblica del coinvolgimento dei sensi anche nell'esperienza della trascendenza, la teologia non poteva evitare di riflettere sul tema. Considerando però che esiste una differenza evidente tra, diciamo, la percezione gustativa di un panino al miele e la dolcezza dei precetti di Dio, fatto salvo il legame che deve comunque esistere tra esse (perché altrimenti la Sacra Scrittura, Parola di Dio, parlerebbe di 'gustare'?), la teologia, invece di ridurre la sensorialità biblica a mera metafora, scelse di sviluppare il concetto dei sensi interiori o spirituali, che assunse per alcuni secoli, fino al tardo Medioevo, una grande importanza. Ce ne offrirà un esempio il pensiero di Bonaventura; prima però vorrei proporre una tappa intermedia e discutere brevemente alcune riflessioni di Tertulliano sui sensi, perché rispecchiano un'idea più unitaria dell'essere umano e del suo sensorio, ancora precedente alla divisione in sensi corporei e spirituali.

---

<sup>35</sup> Cfr. G. RAVASI, *Il Cantico dei cantici. Commento e attualizzazione*, Bologna 1992, pp. 115-134. Cfr. anche l'antologia di interpretazioni medievali del Cantico in D. TURNER, *Eros and Allegory. Medieval Exegesis of the Song of Songs*, Kalamazoo (MI) 1995.

## b. Tertulliano

Tertulliano sviluppa la sua teoria dei sensi nel trattato *De anima*, cioè nel contesto di una riflessione sull'anima e la sua natura. Per Tertulliano l'anima è la sede dell'intelletto e dei sensi. Un corpo senza anima non può percepire e, senza la percezione sensoriale, non si possono formare delle opinioni (17,5); intelletto e sensi sono mutualmente intrecciati: «Non è infatti vero che percepire coi sensi è conoscere intellettualmente e conoscere intellettualmente è percepire coi sensi?» (18,7). In opposizione alla filosofia antica, in particolare quella di Platone, Tertulliano sostiene che i sensi non sono ingannevoli, e che invece solo attraverso i suoi sensi l'essere umano è in grado di sviluppare pienamente la sua esistenza: non sono forse «tanti arti, tanti ingegni, tanti interessi ... tanti culti, tanti abbellimenti, tutte cose che hanno dato sapore alla vita intera? Perché per mezzo di questi sensi solo l'uomo [sic] tra tutti viene riconosciuto come animale razionale capace di capire e di conoscere» (17,11). Non si dubiti dunque dei sensi, scrive Tertulliano, «perché non si discuta della loro attendibilità anche in Cristo, ovvero perché per caso non si dica che non era vero che vide satana precipitare dal cielo, o che non era vero che udì la voce del Padre che forniva la prova dello stesso ...» (17,13). I sensi giocano un ruolo importante anche nella testimonianza dell'evento di Cristo e quindi nella tradizione della Chiesa e della sua fede (17,14): senza le testimonianze sensoriali dei miracoli e di ciò che Gesù ha detto e fatto nel mondo, ci mancherebbe il fondamento sicuro della fede e la sostanza della sua tradizione.

Nelle sue riflessioni sull'anima e i sensi, Tertulliano si rifà a una concezione dell'essere umano come essere unitario, dove gli aspetti corporei e quelli spirituali, corpo e anima, sensi e intelletto, sono inseparabili e indispensabili gli uni per gli altri, equivalenti nell'importanza per la vita e la fede.<sup>36</sup> Bisogna tenere a mente, però, che con la collocazione dei sensi nell'anima (nonostante anch'essa, sottolinea Tertulliano, abbia una sua corporeità *sui generis*), essi rimangono sempre a un livello diverso, che non si identifica totalmente né con l'anima né con il corpo, il quale viene

---

<sup>36</sup> Gesa Thiessen caratterizza la riflessione tertulliana sui sensi e il loro ruolo come 'postmoderna'; si tratta in ogni caso di una visione sorprendente, in un contesto che sottolinea con grande forza e convinzione una concezione dualistica dell'essere umano (cfr. G.E. THIESSEN, *The Early Church*, p. 11).

in qualche occasione descritto come la casa o come una sorta di strumento per l'anima (38,4), purificato insieme all'anima nel battesimo. Il legame stretto tra anima e corpo però fa sì che «l'anima non fa niente in un'azione di libidine, in un peccato di gola, in un episodio di ubriachezza e in tutti gli altri compimenti – non pensieri – carnali, senza la carne» (40,3). I sensi (gusto, tatto ecc.) sono quindi partecipi dei peccati come sono indispensabili per la conoscenza del bene, un risultato inevitabile se si accetta l'importanza dell'estetico e del sensibile nello svolgimento della vita umana, non solo nella vita materiale ma anche spirituale e intellettuale.

Mentre Tertulliano parla solo dei sensi corporei, già Origene, poco dopo, distingue i sensi corporei da quelli spirituali, che sono i sensi della percezione di Dio, purificati dalle passioni nelle persone 'perfette' e quindi adatti alla contemplazione di Dio.<sup>37</sup> Questa teoria dei sensi spirituali diventa così il luogo principale di una trattazione sui sensi, segnata nella sua elaborazione da un dualismo corpo-spirito più o meno forte.

### c. Bonaventura

Saltiamo un buon millennio per giungere a Bonaventura, il cui pensiero sui sensi corporei e spirituali rappresenta un momento particolarmente interessante nella storia teologica dei sensi. Bonaventura si distingue chiaramente da Tertulliano, la cui concezione unitaria dell'essere umano non richiedeva una distinzione chiara tra la percezione del mondo materiale e quella del divino. Bonaventura invece sottolinea la duplice natura dell'essere umano, composto di anima e corpo che richiede un duplice sensorio, un duplice movimento (della volontà e del corpo), un duplice bene (visibile e invisibile) e così via,<sup>38</sup> e quindi anche una duplice percezione del mondo materiale e di quello divino, seppure egli si sforzi di mantenere una precaria continuità tra corpo e spirito. È proprio questa 'dualità' dell'essere umano come essere materiale (corpo) e spirituale (mente/anima) che lo rende però capace di mediare tra il mondo creato e Dio, in grado cioè di comunicare sia con la

---

<sup>37</sup> Cfr. K. RAHNER, *Die geistlichen Sinne nach Origenes*, in K. RAHNER, *Schriften zur Theologie*, XII: *Theologie aus Erfahrung des Geistes*, Zürich 1975, pp. 111-136.

<sup>38</sup> Cfr. BONAVENTURA, *Breviloquio*, trad. it., Milano 1985, II, 11, 1.

natura materiale come anche con quella divina.<sup>39</sup> Ad ogni modo Bonaventura sottolinea sempre il contributo decisivo della parte spirituale dell'essere umano per la conoscenza del divino, come indicato anche dal titolo della sua opera: *L'itinerario della mente in Dio*. È interessante però che, nonostante la 'spiritualizzazione' della conoscenza di Dio, questa venga da lui descritta (come già da Origene e altri/e) in termini di sensorialità, cioè come conoscenza che si realizza con l'aiuto di un sensorio spirituale, e che si riferisce, almeno in modo analogo, ai sensi corporei, il cui ruolo incoativo nell'itinerario verso Dio non viene peraltro negato.

Secondo la concezione bonaventuriana dell'*Itinerario*, il percorso verso la conoscenza di Dio si svolge in sei gradi raggruppati in tre coppie, un ordine ispirato dalla visione di san Francesco del serafino con sei ali. Si tratta fondamentalmente di un'ascesa dal basso in alto, dal materiale all'immateriale, mentale e spirituale. Essa comincia con la percezione sensoriale degli «oggetti corporei, temporali e fuori di noi, nei quali è il vestigio e l'orma di Dio», e da lì invita a «rientrare in noi stessi, perché la nostra mente è immagine di Dio», e infine «elevarci a ciò che è eterno, spirituatissimo e sopra di noi» (1,2). Questi tre passi sono correlati alle tre forme della teologia: la teologia simbolica si occupa delle cose sensibili, la teologia letterale di quelle intelligibili, e la teologia mistica si muove nella sfera sovrarazionale (1,7).

I sensi corporei sono attivi solo nei primi due dei sei gradi. E tuttavia il loro ruolo non è limitato a una percezione di mere exteriorità, ma nell'esteriore percepiscono il «senso interno» delle cose (1,10), vedono nelle sette condizioni degli oggetti (origine, grandezza, moltitudine, bellezza, pienezza, operazione e ordine) la «settiforme testimonianza della divina potenza», e la potenza, sapienza e bontà del creatore (1,14). Chi nel creato non vede il creatore, quindi, non riesce a usare i suoi sensi per vedere la verità, è veramente cieco/a, non percepisce, e quindi non può conoscere, il divino in tutte le sue forme.

Bonaventura prende spunto da queste riflessioni per sviluppare una piccola scienza dei sensi, del loro funzionamento e ordine. Soprattutto il processo di percezione, con il quale i sensi producono quasi un'immagine o una similitudine delle cose esterne

---

<sup>39</sup> Cfr. *ibidem*, II,9-11.

nella mente, indica chiaramente la potenza generativa di Dio (2,7), primo principio di tutto ciò che esiste, conoscibile proprio attraverso il funzionamento dei sensi. Il processo della comprensione, che ha inizio con la percezione sensoriale, si accende con il piacere provocato dalla bellezza e dalla buona proporzione delle cose percepite nel mondo, per giungere poi all'apprensione, al giudizio del perché proviamo diletto. Questo passaggio include un'operazione di astrazione da parte della ragione, ed è la stessa astrazione che orienta verso Dio, in quanto Dio è la perfezione e l'ideale (2,9). In questo modo Bonaventura riconosce ai sensi corporei una certa capacità cognitiva ed epistemologica, addirittura teologica, seppure questa non sia sufficiente per conoscere la verità divina in tutto il suo splendore.

Nel *Breviloquio* (soprattutto nella parte V,6) Bonaventura spiega in modo più dettagliato, rispetto all'*Itinerario*, il suo sistema dei sensi spirituali, intesi come sensorio per percepire Dio in noi e sopra di noi. Dapprima (II,12,5), riferendosi a Ugo di San Vittore, propone il modello di una triplice vista, che coincide con i tre gradi principali dell'itinerario (occhio del corpo, occhio della ragione, occhio della contemplazione); proseguendo però egli si concentra su un duplice sensorio. I sensi spirituali sono dono della grazia di Dio e di una vita nella grazia. Essi sono la conseguenza delle beatitudini, che insieme ai dodici frutti dello Spirito sono il risultato del diletto spirituale della contemplazione del divino, che rende capace l'essere umano di percepire il Verbo sotto cinque aspetti, ciascuno relativo a un senso interiore (V,6,6). Nell'*Itinerario*, invece, Bonaventura riprende il Cantico dei cantici come esempio della conoscenza di Dio attraverso i sensi spirituali, nel quarto grado dell'itinerario: l'anima purificata in virtù di una esistenza secondo le virtù teologali, fede, carità e speranza, può riacquistare i suoi sensi spirituali in modo che, «essendo vivificati i sensi interni per percepire ciò che è sommamente bello, per udire ciò che è sommamente armonioso, per odorare ciò che è sommamente fragrante, per gustare ciò che è sommamente dolce, per toccare ciò che è sommamente piacevole, l'anima viene disposta ai rapimenti dell'estasi» (4,3). Anche se la descrizione bonaventuriana dei sensi spirituali e della loro continuità più o meno evidente con il sistema dei sensi corporei rimane sempre ambigua, è chiaro che i sensi spirituali hanno bisogno della grazia di Dio per poter sviluppare il loro potenziale nella percezione

di Dio.<sup>40</sup> L'ultima tappa del percorso, che conduce alla presenza di Dio e consente la sua conoscenza piena, non è però né una percezione dei sensi spirituali né una cognizione della ragione, ma implica l'abbandono dei sensi e della riflessione intellettuale nell'estasi (7,1), in un'esperienza affettiva, trasformata in Dio, un 'sentire' generale<sup>41</sup> (7,4).

Come si può vedere nel concetto di Bonaventura, la problematicità dei sensi appare quasi rafforzata dal modello dei sensi interiori, invece che risolta. Il ruolo dei sensi sembra piuttosto limitato: i sensi corporei non possono servire oltre i primi due gradi, e anche i sensi spirituali si devono fermare prima dell'estasi, l'ultimo livello della conoscenza di Dio. Ciò nonostante i sensi corporei sono importanti come inizio del percorso e anche perché non si limitano a vedere l'esterno di una cosa, ma percepiscono qualcosa 'dentro', e cioè precisamente la presenza del primo principio; per questo sono coinvolti nelle operazioni di giudizio e di cognizione. Per quanto riguarda invece i sensi spirituali, la loro importanza per la conoscenza integrale di Dio appare quando la conoscenza intellettuale non è più opposta o separata a un percepire e sentire spiritualmente, sempre pensato e vissuto in un certo modo come un'attività estetica.

L'esempio di Bonaventura rende l'idea del carattere ambiguo del concetto dei sensi spirituali, di cui si deve tenere conto per una ricerca dell'*aisthesis* nella teologia. Da un lato si afferma l'importanza dei sensi nell'intuizione che il rapporto con Dio non può trascurare la dimensione sensoriale dell'essere umano, a motivo dei riferimenti biblici e dei fondamenti della fede cristiana (creazione, incarnazione, risurrezione). Importante anche il

---

<sup>40</sup> Cfr. l'interpretazione di Von Balthasar dei sensi interiori in Bonaventura: H.U. VON BALTHASAR, *Gloria. Una estetica teologica*, II: *Stili ecclesiastici*, trad. it., Milano 1978, pp. 237-325. La lettura di Rahner pone un'altra enfasi; qui, i sensi interiori sono già predisposti verso la dimensione religiosa, ma devono essere per così dire risvegliati per acquisirne piena coscienza (cfr. K. RAHNER, *Die Lehre von den 'geistlichen Sinnen' im Mittelalter*, in K. RAHNER, *Schriften zur Theologie*, XII, pp. 144-164). Von Balthasar sottolinea la continuità tra il mondo e Dio, tra sensi corporei e spirituali, anche nell'estasi, che a suo avviso non allontana dal mondo ma invece ci risveglia a percepire il mondo nella luce di Dio. Per Rahner invece, gli altri sensi sembrano quasi perdere la loro importanza di fronte al ruolo decisivo del 'sentire' nell'estasi. Si veda in proposito S. FIELDS, *Balthasar and Rahner on the Spiritual Senses*, in «Theological Studies», 57 (1996), pp. 224-241.

<sup>41</sup> Per Rahner e Balthasar, questo 'sentire' con tutto l'essere nell'estasi potrebbe essere pensato come un toccare, paragonabile forse al senso del tatto come senso comune secondo la concezione di M. Serres (cfr. S. CONNOR, *Michel Serres' Five Senses*, in D. HOWES, *Empire of the Senses*, pp. 318-334).

riconoscimento del legame tra percepire e conoscere, tra il diletto e la conoscenza, tra *aisthesis* e *noiesis*.<sup>42</sup> In questo senso anche l'atto di conoscenza di Dio, nell'integralità appena sottolineata, deve essere pensato in modo analogo a qualunque atto di conoscenza. Dall'altro lato, però, proprio questa distinzione netta tra sensi corporei e sensi spirituali, il loro collocamento su piani diversi dell'antropologia e quindi la gerarchia instaurata tra essi, suggerisce una spiritualizzazione della relazione con Dio nella quale il legame con l'aspetto materiale non è più così evidente, e forse nemmeno così voluto. Nella storia della teologia, dal tardo Medioevo in poi, è stata soprattutto questa seconda prospettiva intellettuale della conoscenza di Dio che ha guidato le riflessioni teologiche. La prima prospettiva invece, quella unitaria che integra il sapere cognitivo e sensoriale di Dio, si ritrova soprattutto nella mistica.

#### d. La mistica

Negli scritti di mistiche e mistici del tardo Medioevo su esperienze di unione con Dio, la distinzione tra il sensorio corporeo e quello spirituale appare particolarmente sfumata, al punto di ricordare la visione unitaria dell'essere umano e della sua conoscenza complessiva di Dio della Bibbia e della prima teologia. Come illustra John Milhaven nel suo studio dei testi di diverse mistiche, la loro conoscenza di Dio è una conoscenza corporea<sup>43</sup> che viene trasmessa da tutti i sensi, da tutto il corpo, e il legame tra percezione corporea e spirituale è sostenuto dalla concretezza delle esperienze che si rifanno permanentemente a delle esperienze corporee. È interessante notare che in questa forma di esperienza mistico-corporea, i sensi del tatto, del gusto e dell'odorato sono centrali, anche se sono i più bassi nella gerarchia, forse proprio per la loro immediatezza e soggettività: essi consentono un'esperienza che può raggiungere le profondità della persona.

<sup>42</sup> Come lo si trova in modo molto esplicito in Guglielmo di Auxerre, cfr. B.T. COOLMAN, *Knowing God by Experience. The Spiritual Senses in the Theology of William of Auxerre*, Washington (DC) 2004.

<sup>43</sup> Cfr. J.G. MILHAVEN, *Hadewijch and Her Sisters. Other Ways of Loving and Knowing*, Albany (NY) 1993; J.G. MILHAVEN, *A Medieval Lesson on Bodily Knowing. Women's Experience and Men's Thought*, in «Journal of the American Academy of Religion», 57 (1989), 2, pp. 341-372.

Quando Hadewijch sente il tatto di Gesù che la stringe a sé, quando Caterina di Siena gusta il latte che esce dal petto di Gesù, o Angela di Foligno il sangue della sua ferita<sup>44</sup>, quando Teresa d'Avila sente un profumo che indica la presenza di Gesù,<sup>45</sup> o quando altri/e vedono Gesù nella passione o sentono la sua voce – i sensi spirituali trovano ciascuno il suo oggetto nella percezione della realtà divina, ciascuno in relazione a ciò che percepisce il senso corporeo corrispondente, fino al punto che la distinzione tra il sentire nel corpo e il sentire spirituale diventa quasi impossibile. In questo rapporto sensoriale, non sono solo la mistica o il mistico che fanno un'esperienza sensoriale, ma anche Cristo viene descritto come partecipe dell'esperienza, da cui trae altrettanto piacere quanto quello/a, in una relazione di vera reciprocità.<sup>46</sup> Una tale concezione differenziata dei sensi interiori è assai diversa da quella di Bonaventura, il quale parla sì del profumo o gusto dello sposo,<sup>47</sup> senza però chiarire in che cosa consista la percezione specifica di ciascun senso e in cosa esso contribuisca a una maggior conoscenza di Dio.

Ricordando il legame sopra illustrato tra la sensorialità e la sensualità, non può sorprendere il frequente uso di metafore nuziali in questi testi sulla scorta della rappresentazione dei sensi nel Cantico dei cantici: ora la sensualità e l'eroticismo che i sensi risvegliano non sono espressione della loro peccaminosità, ma i sensi diventano, proprio per l'intenso desiderio che suscitano, mezzo per giungere all'unione con Dio in un godimento che supera i limiti del corporeo.

Questo processo di esperienza mistica comprende l'esperienza dell'individuo come anche la sua comunicazione a una comunità ed è quindi caratterizzato dalla sensorialità a due livelli: in un primo momento, la mistica o il mistico percepiscono con i sensi (corporei e spirituali); in un secondo momento, per comunicare questa percezione affinché edifichi la loro comunità, si affidano ai sensi degli altri e delle altre, ad esempio al senso della vista,

---

<sup>44</sup> Cfr. A. HOLLYWOOD, *Sexual Desire, Divine Desire, or: Queering the Beguines*, in V. BURRUS - C. KELLER (edd), *Towards a Theology of Eros. Transfiguring Passion at the Limits of Discipline*, New York 2006, pp. 119-133, cfr. in particolare le note 2-4.

<sup>45</sup> Cfr. TERESA D'AVILA, *Castello interiore* III,2,8 – anche se ella sottolinea subito che questo è solo un paragone per descrivere la presenza di Gesù come sposo.

<sup>46</sup> Cfr. MILHAVEN, *Hadewijch and Her Sisters*, pp. 16-21.

<sup>47</sup> *Itinerarium* 4,3.



come fanno Ildegarda di Bingen o Giuliana di Norwich: la prima creando opere d'arte con cui descrivere ciò che aveva sperimentato, la seconda facendo ricorso a opere d'arte già esistenti per illustrare la sua esperienza.<sup>48</sup>

È importante sottolineare che questo non è un modo esclusivamente femminile di conoscere Dio, come fanno ben comprendere alcuni studi dedicati alle modalità corporeo-sensoriali dell'esperienza di Dio.<sup>49</sup> Al contrario, si trovano esempi di una tale percezione anche in testi scritti da mistici maschi.<sup>50</sup> Il fatto che questi siano più rari dipende probabilmente non da un aspetto essenziale per cui la donna conoscerebbe attraverso i sensi e l'uomo invece attraverso la ragione, ma più probabilmente da fattori sociali: fino a pochi decenni fa le donne erano escluse dall'ambito accademico, ovvero da quell'ambito che si regge sul ragionamento e la sfera intellettuale, mentre avevano più possibilità di farsi sentire nell'ambito della mistica che apprezza, come mostrato, una sapienza sensoriale-cognitiva almeno quanto quella razionale.<sup>51</sup>

Questo ovviamente non significa che si possa fare teologia solo nell'accademia e con l'uso della ragione: l'esperienza trasmessa (anche) dai sensi nella mistica non è fine a se stessa ma contribuisce all'aumento della conoscenza di Dio e arricchisce la teologia. Teresa d'Avila o Giuliana di Norwich sono riconosciute come teologhe in quanto le loro esperienze non furono esclusivamente fonte di edificazione individuale, ma consentirono un'esperienza e una conoscenza che andava condivisa e usata per il bene di tutta la comunità, e contribuivano con le loro esperienze mistiche allo sviluppo della teologia.<sup>52</sup>

---

<sup>48</sup> Cfr. K.J. MAGILL, *Julian of Norwich. Mystic or Visionary?*, London 2006, p. 16.

<sup>49</sup> Cfr. J.G. MILHAVEN, *Hadewijch and Her Sisters*; C. Walker BYNUM, *Holy Feast and Holy Fast. The Religious Significance of Food to Medieval Women*, Berkeley (CA) 1988.

<sup>50</sup> L'esempio più citato è il seguente passaggio dell'autobiografia di Ruperto di Deutz: «Lo tenni e Lo baciai a lungo. Capii quanto volentieri Egli ammettesse questo segno di devozione perché aprì la bocca ai miei baci in modo che io potessi baciare più profondamente». Cit. in W. BERSCHIN, *Visione e vocazione allo scrivere. L'autobiografia di Ruperto di Deutz*, in P. DINZELBACHER et al. (edd), *Le «visiones» nella cultura medievale* (Estratto da Schede Medievali, 19), Palermo 1990, p. 302.

<sup>51</sup> Per ulteriori riflessioni sul tema si veda C. FUREY, *Lance mistiche e teorie della sessualità*, in A. AUTIERO - S. KNAUSS (edd), *L'enigma corporeità: sessualità e religione* (Scienze religiose. Nuova serie, 24), Bologna 2010, pp. 241-250.

<sup>52</sup> Cfr. K. MAGILL, *Julian of Norwich*, p. 11.

### 3. *Nuovi approcci ai sensi*

Questi esempi di un approccio sensoriale alla conoscenza di Dio, sia da parte della mistica sia come speculazione su un sensorio spirituale, riflettono una concezione – più o meno – unitaria dell'essere umano come preconditione del contributo dei sensi (e di ciò che essi percepiscono) nella teologia. Ora, con il rischio di semplificare, sembra di poter dire che, con il razionalismo della prima età moderna e il rafforzato dualismo cartesiano tra corpo e anima, i sensi siano scomparsi dalla teologia. Anche se la mistica e la pietà popolare mantengono una loro sensorialità, nell'uso di colori e di suoni, nei profumi di fiori e d'incenso, nello sfioramento tattile delle reliquie offerte alla venerazione e così via, si tratta pur sempre di aspetti della realtà cristiana che non trovano eco nella teologia, se non per essere criticati come tendenzialmente superstiziosi o scorie di paganesimo.

Rinunciando alla sensorialità del suo pensiero la teologia perde però anche grande parte della sua comunicabilità e del suo fascino. Per quanto il discorso sui sensi spirituali della teologia medievale fosse spesso metaforico, questa metaforicità rendeva comunque il discorso teologico concreto, rifacendosi a esperienze corporee, e accessibile, essendo allo stesso tempo vivace ed evocativo. Un discorso (pseudo-)scientifico e oggettivo invece non è ugualmente capace di cogliere le sfumature infinite della realtà divina, e nemmeno di comunicarle in modo accessibile.<sup>53</sup> La qualità estetica del discorso teologico non risponde solo a una esigenza retorica (anche se questa non è da sottovalutare), ma è omogenea al contenuto stesso, è richiesta cioè dall'oggetto del suo pensiero. Purtroppo, però, nella stessa teologia estetica, la categoria della sensorialità non è mai centrale, e certamente nemmeno ispira o dispone lo stile letterario della maggior parte dei lavori di teologhe e teologi attivi in quest'ambito.

È solo nel corso del Novecento che la teologia sembra, lentamente e cautamente, fare ritorno ai sensi – sia in forma tematica, nelle riflessioni sui sensi spirituali o sulla mistica, sia (più recentemente) in una teologia propriamente sensoriale o sensuale.<sup>54</sup> Le

---

<sup>53</sup> Cfr. G.E. THIESSEN, *General Introduction*, p. 12.

<sup>54</sup> Un esempio recente è il lavoro di Gianluca Zurra che prova, attraverso uno studio dei sensi nella teologia di Tommaso d'Aquino e di Hans Urs von Balthasar, a

precondizioni di questa parziale inversione di tendenza derivano, anzitutto, da un'attenzione generalmente aumentata per la sensorialità dell'essere umano e una conoscenza maggiore dell'attività e del contributo dei sensi nei processi del ragionamento intellettuale.<sup>55</sup> Inoltre la 'postmodernità' sembra favorire l'interesse per il non-razionale, o meglio, per l'unità del razionale e del non-razionale, per la fluidità delle categorie e i confini sfumati, in ricerca di una conoscenza più immediata, non-linguistica, non-discorsiva – forse quindi proprio in ricerca di una sapienza sensoriale.<sup>56</sup>

In questa situazione, soprattutto i sensi di vicinanza godono di un certo *revival*: il gusto guadagna un nuovo valore estetico (nel senso di un'arte culinaria); l'olfatto viene apprezzato per la sua transitorietà che descrive così bene l'evanescenza della conoscenza e dell'esistenza,<sup>57</sup> il tatto per l'immediatezza che non permette di nascondersi dietro una presunta oggettività. Il loro studio (come anche quello della vista e dell'udito) mostra che i sensi non sono semplici porte attraverso le quali il mondo entra nella nostra mente, come per Bonaventura. Sono invece attivi nella selezione di ciò che sembra importante nella massa di sensazioni – e questa selezione non ha nulla di 'naturale' o 'neutrale', ma è influenzata da interessi culturali, politici, sociali e anche commerciali.<sup>58</sup>

---

restituire ai sensi il loro posto nella teologia. La sua tesi di fondo è che per il fatto della rivelazione storico-materiale di Dio, la trascendenza è sempre intrecciata con la storia e la materialità, mentre il sensibile si oltrepassa sempre nel desiderio, nella sua simbolica e nella logica degli affetti. Con questa tesi, Zurra si colloca in una linea molto vicina a quella che assumo nel mio saggio. Nella sua elaborazione, però, egli non svolge pienamente quel pensiero più specifico dei sensi cui pure ambisce: parla in modo molto astratto del 'sensibile', senza specificarlo meglio nelle sue capacità variegata e potenzialità diverse. Cfr. G. ZURRA, «*I nostri sensi illumina*». *Coscienza, affetti e intelligenza spirituale*, Roma 2009.

<sup>55</sup> Si vedano ad esempio i lavori di Rudolf Arnheim nell'ambito della psicologia della percezione, soprattutto R. ARNHEIM, *Visual Thinking*, London 1969.

<sup>56</sup> Waltraud Naumann-Beyer nota giustamente che l'interesse per i sensi insieme a una critica della razionalità assume a volte toni quasi escatologici. Nell'entusiasmo sulle novità dei sensi e per il loro presunto contrasto con la razionalità si tende a dimenticare i loro limiti e le acquisizioni delle scienze e della razionalità. Cfr. W. NAUMANN-BEYER, *Anatomie der Sinne*, p. 201.

<sup>57</sup> Cfr. per esempio M. GRAHAM, *Queer Smells. Fragrances of Late Capitalism or Scents of Subversion?*, in J. DROBNICK, *The Smell Culture Reader*, p. 305.

<sup>58</sup> Per l'udito (il senso che, insieme all'olfatto, sembra il meno selettivo) cfr. M. BULL - L. BACK, *Introduzione. Nel suono*, in M. BULL - L. BACK, *Paesaggi sonori*, pp. 9-24; H. SCHWARTZ, *L'orecchio indifendibile. Una storia*, in M. BULL - L. BACK, *Paesaggi sonori*, pp. 335-349.

Nel suo 'riprendere i sensi', la teologia può certamente trarre profitto da un analogo recupero nelle arti e negli studi dei media. Con l'enfasi sulla vista e sull'udito nella creazione e nella fruizione di un'opera d'arte, gli altri sensi, seppure evocati attraverso la vista in una modalità sinestetica, non venivano tradizionalmente percepiti come importanti per l'interazione con l'arte.<sup>59</sup>

Negli ultimi anni, un numero crescente di studi si interessa all'interazione tra i sensi, sottolineando soprattutto l'appello della vista ai sensi del tatto, del gusto e dell'olfatto per comprendere meglio l'opera d'arte nella fruizione e l'impatto che questa può avere: sulla base di una tale prospettiva 'sensoriale' e sinestetica, si capisce come un'opera 'mi entri sotto pelle', mi interpelli personalmente in tutta la mia esistenza, non rimanga a distanza di sicurezza. Né d'altra parte io riesco a mantenere le distanze; al contrario, non posso far altro che lasciarmi coinvolgere, reagire in un qualche modo, fosse pure nella negazione di una reazione. Il coinvolgimento di tutti i sensi può anche spiegare la ricchezza e complessità dell'esperienza estetica: ciò che vedo, magari una natura morta con un cesto di pesche e uva (come quella di Louise Moillon, 1631), mi suggerisce anche la sensazione della buccia lanuginosa della pesca, di quella liscia degli acini d'uva – bucce morbide e sottili ma così presto aggredite dalla muffa –; il profumo e il gusto un po' acre all'inizio, e poi dolcissimo della polpa interna, forse anche il suono, al momento di dare il primo morso. Tutto ciò lancia una serie di associazioni e di ricordi, sia al livello personale, della propria storia, dei propri bisogni e piaceri – forse dettagli che non potrebbero nemmeno essere precisamente richiamati, che non potrebbero trovare un'altra forma di espressione e di ricordo<sup>60</sup> –, come anche a un livello più astratto: riflessioni sulla fertilità della natura, sulla mortalità

---

<sup>59</sup> Per un esempio di quanto una concezione dell'estetica intesa come percezione degli occhi e delle orecchie guidi ancora oggi il pensare sull'esperienza estetica, si veda C. DOWLING, *The Aesthetics of Daily Life*, in «British Journal of Aesthetics», 50 (2010), 3, pp. 236-238.

<sup>60</sup> Cfr. L.U. MARKS, *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham (NC) 2000. L'autrice sottolinea molto l'aspetto della memoria e della commemorazione che si esprimono soprattutto attraverso la dimensione tattile della visione di un film – in particolare di quei film che provengono da una tradizione marginale o ibrida, che non ha generalmente voce né visibilità nella cultura occidentale – incrementando la sua efficacia comunicativa (cfr. p. XIII).

di ogni vivente,<sup>61</sup> sul mangiare e l'aver fame, su ciò che rende la vita buona, sulle capacità dell'artista che riesce a produrre un'opera così ricca da suscitare tutti questi pensieri, e così via – le possibilità sono infinite.

Laura Marks sottolinea che l'esperienza corporea e multisensoriale di un'opera d'arte ha un carattere sociale nel suo legame con la memoria individuale e culturale, a cui bisogna attingere nel processo di co-creazione dell'opera d'arte tra artista e pubblico.<sup>62</sup> È un rapporto mutuo tra opera e spettatrice nel quale la spettatrice si rende aperta e vulnerabile all'opera nel lasciarsi toccare e mettere alla prova da essa. Il tipo di conoscenza trasmessa dall'arte, nella sua percezione sensoriale, in particolare quella sinesteticamente tattile, è una conoscenza 'sensata', non saputa, che si comunica intimamente in un atto di *mimesis* sensoriale. Marks la descrive con la metafora levinasiana della carezza: un contatto immediato e intimo, tattile, che lascia una sua impressione senza deformare, fare pressione o ferire. Non è una conoscenza sicura e oggettiva nel senso dell'afferrare, com-prendere, ma include una voluta incertezza, aperta al futuro.<sup>63</sup> Sono soprattutto i sensi di prossimità, nell'ottica di Marks, che possono offrire un nuovo approccio alla cultura e così anche all'etica,<sup>64</sup> ma la studiosa è anche ben cosciente del pericolo intrinseco di questo *bodily turn*, della svolta corporea che osserviamo nella cultura e nell'accademia e di cui anche il presente saggio è un segno: è importante rivalutare l'importanza del piacere sensoriale, ma non va svenduta la capacità epistemologica e sociale dei sensi né il ruolo critico che possono svolgere nella riflessione, riducendo così il *bodily turn* – come effettivamente teme l'autrice – a una moda assai redditizia per il mercato dell'arte. Se così fosse l'estetica si ridurrebbe a estetizzazione, e i sensi sarebbero nuovamente privati della loro importanza, ad opera stavolta non del razionalismo ma di un consumismo del 'sentire', del 'sentirsi bene',<sup>65</sup> che può

---

<sup>61</sup> Quest'associazione viene realizzata nell'opera di Sam Taylor-Wood, *Still Life* (2001) che mostra in un video velocizzato il deteriorarsi della frutta in un cestino, fino quasi alla sua totale decomposizione.

<sup>62</sup> Cfr. L.U. MARKS, *The Skin of the Film*, p. 62.

<sup>63</sup> Cfr. *ibidem*, p. 184.

<sup>64</sup> Cfr. L.U. MARKS, *Thinking Multisensory Culture*, pp. 123-137.

<sup>65</sup> Cfr. *ibidem*, pp. 130-132.

presto condurre a un'anestetica, una desensibilizzazione per via di bombardamento sensoriale.<sup>66</sup>

È evidente che l'interesse attuale per i sensi, soprattutto per quelli storicamente un po' trascurati, non è disinteressato: l'esperienza, il 'feeling', rappresentano oggi la merce principale sul mercato, e i sensi promettono la possibilità di cavarne nuovi piaceri da vendere a buon prezzo.<sup>67</sup> Ben altra cosa è disporsi ad analizzare attentamente ogni senso per comprendere il suo particolare modo di conoscere e il suo particolare ruolo nell'esistenza umana. In questo modo i sensi, con la loro capacità epistemologica, possono collaborare con la ragione, senza ambire a sostituirla: ogni modalità potrebbe invece svilupparsi pienamente nell'interazione con l'altra.

Questa consapevolezza si fa strada anche nella teologia, in particolare nella *queer theology*, il cui approccio specifico consiste nel partire dal corpo concreto, sensoriale e sensuale. Una pioniera importante di questo tipo di teologia è l'argentina Marcella Althaus-Reid. La sua 'teologia indecente' – come la chiama lei stessa – politica, critica e sessuale allo stesso tempo, si ispira alla teologia della liberazione e al femminismo, ma soprattutto alla *queer theory*. Si tratta di una teologia sensoriale in un triplice senso: anzitutto perché essa parte dall'esperienza sensoriale dei corpi delle persone marginalizzate dell'America Latina, come l'odore delle donne che, senza mutande, vendono limoni sulle strade di Buenos Aires;<sup>68</sup> poi perché Althaus-Reid, nelle sue riflessioni, usa fare riferimento a opere d'arte di vari tipi, come

---

<sup>66</sup> Cfr. W. WELSCH, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 2003; cfr. anche D. HOWES, *HYPERESTHESIA, or, The Sensual Logic of Late Capitalism*, in D. HOWES, *Empire of the Senses*, pp. 281-303. Howes sottolinea che comunque la persona nell'atto di percepire mantiene la libertà di derivare un 'suo' senso dalla massa di impressioni, un senso forse diverso da quello abitualmente inteso (pp. 293-294). Cfr. anche la nota interessante sull'uso dell'espressione «con tutti i sensi» nella pubblicità: Alexander Kissler fa notare, molto ragionevolmente, che un tale sovraccarico di impressioni sensoriali sarebbe tutt'altro che piacevole. La sua conclusione è che la pubblicità cerchi di coinvolgere totalmente i nostri sensi fino al punto da zittire la ragione, che vorrebbe convincerci di non acquistare il prodotto. Dietro questa acuta osservazione sull'interpellazione iperbolica dei sensi nel mondo della pubblicità appare nuovamente il dualismo tra sensi deboli e ragione saggia. Cfr. A. KISSLER, *Werbung und Sprache. Von allen Sinnen*. <http://www.sueddeutsche.de/kultur/2.220/werbung-und-sprache-von-allen-sinnen-1.988556> (accesso 16.08.2010).

<sup>67</sup> Cfr. D. HOWES, *HYPERESTHESIA*, pp. 281-303.

<sup>68</sup> È questa la prima figura che incontriamo nel suo *Indecent Theology. Theological Perversions in Sex, Gender and Politics*, London 2000.

ad esempio un fumetto di Glauco Mattoso sulle avventure di un feticista dei piedi;<sup>69</sup> infine perchè la sua teologia si esprime in uno stile poetico, allusivo, giocoso, immaginativo e veramente sensoriale – tutto ciò che, come scrive Gesa Thiessen, mancava da molto tempo alla teologia estetica,<sup>70</sup> e che le impediva di diventare davvero una teologia *aisthetica*, della quale si può sentire e com-prendere il significato, e nella quale si può sentire anche e soprattutto il suo oggetto, Dio.

L'impegno emancipatorio di Althaus-Reid include tutti i soggetti marginalizzati nelle diverse società, a motivo dell'etnia, della povertà, del sesso o dell'orientamento sessuale. L'indecenza della sua teologia consiste proprio nell'impegno per queste persone, nell'uso di metodi 'indecenti' che svelano i tradizionalismi e le ideologie che regnano anche all'interno della teologia e che le impediscono di avvicinarsi veramente a Dio, un Dio che si sottrae a ogni tentativo di farne uno strumento di potere. Come in una rinnovata teologia negativa, la riflessione di Althaus-Reid sull'esperienza e sulla teoria del feticismo dei piedi, nel suo saggio «Feetishism», la conduce all'affermazione della necessità, per la teologia, di sottoporsi a un permanente processo di «othering»,<sup>71</sup> di *apophasis* e di spostamento, per uscire dalla fossilizzazione dovuta a secoli in cui essa è stata concepita e prodotta come un discorso di potenti.

Nella teologia di Althaus-Reid, il baciare e carezzare i piedi sporchi e sudati delle povere e dei poveri, che Mattoso fa oggetto di una campagna politico-artistica di *feetishism*, diventa un'occasione di teologia come essa dovrebbe essere: trasgressiva e trasformativa come un sacramento, un atto di umiltà e di piacere allo stesso momento che scardina il sistema di potere senza costruirne uno nuovo. Così, il sapore e l'odore dei piedi possono indurre la teologia a pensare secondo la modalità di differenza e *displacement* (spostamento) che caratterizza il pensiero feticistico, ad andare a cercare Dio in luoghi sempre nuovi (non solo nel tabernacolo, ma per le strade o in un salsa bar),<sup>72</sup> e a non fissare i modi di

---

<sup>69</sup> Da qui prende spunto il suo saggio *Feetishism. The Scent of a Latin American Body Theology*, in V. BURRUS - C. KELLER (edd), *Toward a Theology of Eros*, pp. 134-152.

<sup>70</sup> Cfr. G.E. THIESSEN, *General Introduction*, p. 12.

<sup>71</sup> Cfr. M.M. ALTHAUS-REID, *Feetishism*, p. 138.

<sup>72</sup> Cfr. M.M. ALTHAUS-REID, *The Queer God*, Routledge 2003, p. 2.

pensare e di amare (amare Dio, amare altre persone) in momenti predefiniti (eucaristia, matrimonio).<sup>73</sup>

La teologia di Althaus-Reid è un esempio di una teologia che prende sul serio i sensi e le loro esperienze, la loro saggezza, senza diventare vittima della logica mercantile del *feel well*, ma al contrario: è una teologia critica che rimane con i piedi (sudati) fermamente ancorati alla terra (calda, sporca) e che deriva il suo potenziale critico e sociale proprio da questa sensorialità.

#### 4. *Teologia aisthetica*

Questo breve percorso attraverso la storia della teologia nel suo riflettere sui sensi e con l'aiuto dei sensi ha mostrato, a parte una rassicurante presenza dei sensi nella tradizione cristiana (altrimenti dovremmo veramente dubitare della teologia, oppure del senso e della possibilità stessa di una riflessione sui sensi), due aspetti importanti per una teologia *aisthetica*, cioè una teologia che coinvolge nelle sue riflessioni i sensi tutti – i cinque che tradizionalmente conosciamo e gli altri che forse scopriremo ancora. Il primo aspetto interessante è quello di una tradizione capace di collegare, invece di contrapporre, la sapienza sensoriale e quella razionale. Il secondo è la dimensione sociale, e quindi etica, comunionale e politica, dell'esperienza sensoriale.

Riconoscere la continuità tra sentire e conoscere è importante per superare il dualismo tradizionale tra razionalità e sensorialità che attribuiva ai sensi, nel migliore dei casi, un ruolo ancillare. Un tale riconoscimento non deve produrre un sovvertimento delle priorità, e dunque una svalutazione della razionalità a vantaggio dei sensi che condurrebbe a un sensorialismo acritico, in cui la sensazione sensoriale, fine a se stessa, è incapace di sviluppare le sue capacità critiche.<sup>74</sup> Allo stesso modo una razionalità a-sensoriale rimane sterile e astratta, staccata dal mondo concreto, e nel caso estremo priva di rilevanza per la vita vissuta, con i suoi piaceri e dolori.

---

<sup>73</sup> Cfr. M.M. ALTHAUS-REID, *Feetishism*, p. 139.

<sup>74</sup> Cfr. il contributo di Roberto Goizueta in questo volume, sul rischio della teologia estetica di Von Balthasar di rimanere esattamente in un tale atteggiamento disinvoltato e distaccato dal mondo.



Anche la teologia come speculazione razionale deve quindi integrare l'esperienza sensoriale, e viceversa, riflettere teologicamente sulle sensazioni. Gianluca Zurra vede il guadagno di una riscoperta del sensibile proprio in questo intreccio tra razionalità e affetto: «La conseguenza epistemologica più rilevante per la teologia sarà la ripresa della valenza conoscitiva della sensibilità umana, insieme alla riscoperta della qualità propriamente teologica dell'estetico». <sup>75</sup> Nel percorso teologico la sensorialità non è un complemento accettabile ma una necessità, senza cui non è possibile sapere davvero qualcosa del Dio che si rivela nella storia, come già aveva intuito Bonaventura. <sup>76</sup> Similmente, come scrive Boyd Coolman nel suo studio sulla teologia esperienziale di Guglielmo di Auxerre, la conoscenza di Dio può svilupparsi solo nell'insieme di «concetto teologico e precetto spirituale». <sup>77</sup>

L'aspetto sociale dell'esperienza sensoriale ci ricorda che, per quanto essa sia intima e soggettiva, non è mai chiusa in se stessa né priva di rilievo per la comunità, civile o religiosa. Laura Marks sottolinea che ogni sensazione attinge a un serbatoio di memoria culturale e di concetti sociali. <sup>78</sup> Ho accennato sopra come le percezioni e la loro interpretazione contribuiscono a stabilire un ordine sociale (l'odore della povertà, dell'immoralità e così via). I sensi non hanno un significato universale; sono inseriti in un contesto socio-culturale che dà loro forma e che essi a loro volta contribuiscono a formare. Percepire è quindi una sensazione individuale che si basa su una relazione sociale e che implica la sua comunicazione ad altre persone, nonostante le difficoltà di condividere una tale esperienza. Essa fa quindi anche parte della costruzione di una comunità di credenti, come attestano le testimonianze delle mistiche e dei mistici.

L'esperienza sensoriale è sociale in un altro senso ancora: è la sensazione stessa di qualcosa fuori di me, che implica la presenza di altri esseri o oggetti e una qualche forma di rapporto con essi. Nella relazione con Dio, tutto ciò avviene attraverso una dinamica di mutua percezione, seppure su livelli diversi: sentiamo Dio che sente noi, proviamo un piacere nello stare con Dio, lo stesso che Dio trae dallo stare con noi quando sente i nostri canti,

---

<sup>75</sup> G. ZURRA, *«I nostri sensi illumina»*, p. 25.

<sup>76</sup> Cfr. BONAVENTURA, *Itinerario*, Prologo, 4.

<sup>77</sup> B.T. COOLMAN, *Knowing God by Experience*, p. 5.

<sup>78</sup> Cfr. L.U. MARKS, *The Skin of the Film*, p. 62.

il profumo dei fiori nelle chiese, i corpi sporchi e stanchi dopo il lavoro. Nella coscienza di questo aspetto sociale della sensorialità non è possibile distaccarsi dal mondo in una bolla di bellezza eterea e di bei profumi, dal momento che invece proprio i sensi ci collegano al mondo, a ciò che sentiamo.

La dimensione comunionale della sensorialità trova un apprezzamento anche nei riti della Chiesa: nel gusto del pane eucaristico si stabilisce la comunità con Cristo e con tutte le persone che, mangiando il suo corpo, formano la Chiesa, suo corpo; nella sensazione tattile dell'unzione crismale si conferma l'integrazione di una persona nella comunità ecclesiale attraverso l'olio e il profumo che è lo Spirito Santo. Non da ultimo, come visto in Tertulliano, la sensorialità gioca un ruolo anche nella trasmissione della fede nella comunità dei e delle credenti attraverso la storia: la testimonianza concreta di chi si pone alla sequela di Cristo ha bisogno di un'immediatezza quasi viscerale per essere incorporata nella vita di una persona con la totalità richiesta dalla fede cristiana. Quest'immediatezza la si può raggiungere nelle dimensioni sensoriali della memoria e dell'immaginazione, con le quali possiamo appropriarci di una verità (una storia, un evento) anche se trasmessa in modo mediato.

La soggettività della fede, intesa come decisione di un individuo di confidare in Dio con tutto il proprio essere, non si fonda solo razionalmente, ma anche su un sapere sensoriale e comprensivo che motiva la fiducia stessa. Anche così, e soprattutto così, la fede continua a essere ben fondata e non un salto nel vuoto; il fondamento però assume caratteri e motivi diversi: una testimonianza che ci tocca come ha toccato discepoli e discepole della prima ora, davanti a Cristo che guariva il cieco toccando i suoi occhi, che abbracciava bambine e bambini, che si lasciava ungere i piedi da una donna, che moriva sulla croce – una tale testimonianza pluri-sensoriale può ispirare una convinzione forte e stabile che ci sostiene anche nelle notti del dubbio.

Una teologia estetica che presta attenzione alle esperienze sensoriali concrete della vita vissuta corporalmente, una teologia *aisthetica* quindi, può ampliare enormemente il suo raggio d'azione e la sua rilevanza. Per cogliere la somma bellezza di cui parlava Bonaventura occorre far oggetto di riflessione estetica non solo la musica delle messe di Haydn o i colori dei dipinti di Rubens, ma tutto ciò che colpisce i nostri sensi, soprattutto

nei luoghi e occasioni più inaspettati: possiamo così incontrare un Dio che ci sorprende sempre di nuovo, che non si fa trovare dove l'aspettiamo ma invece nei piedi sporchi della gente povera, nell'odore dei loro corpi sotto il sole nelle strade polverose, nel contatto con un corpo desiderato, nel suono di un brano di salsa. Tutto questo non svaluta l'arte come occasione di un'esperienza estetica dotata di particolare intensità, che può 'aprire i sensi' e renderci sensibili a ciò che essi percepiscono. Al contrario, l'attenzione alla multisensorialità dell'esperienza estetica la rende ancora più complessa, potente e sapienziale, e allo stesso tempo valorizza esperienze finora escluse dalla considerazione estetica e teologica, esperienze di gusto e di tatto, nuove esperienze della gloria di Dio, della sua bellezza e del piacere anche nella povertà e nella sporcizia. Così i sensi possono sviluppare il loro potenziale epistemologico e critico nei confronti di una tradizione accademica razionalistica, caratterizzata da un pensiero lineare, unificante e ideologico, come anche nei confronti di una società estetizzata e rintontita.

Una teologia *aisthetica* potrebbe quindi essere una teologia in grado di sentire e ragionare insieme, una teologia che trova senso nei sensi, che si permette non il 'lusso' della vaghezza e della sfumatura, ma ne afferma la necessità, non per pigrizia nel pensare, ma per via dell'oggetto che sta contemplando e che si sottrae a ogni pensiero definitorio e definitivo. È dunque anche una teologia critica e sospettosa di fronte a tutto ciò che promette stabilità e potere, una teologia politica nel suo impegno per il mondo che tocca e gusta e sente. Una teologia *aisthetica* come teologia sempre nuova e pronta a farsi sorprendere dal vento fresco, da una goccia d'acqua o dal gusto di una pesca, una teologia che 'si fa sentire' rivolgendosi non solo ai cervelli ma anche alle mani, agli occhi e alle orecchie, al naso e alla lingua di chi crede. Una teologia che si lascia ispirare dai sensi e che li ispira. Perché «le tue tenerezze sono più dolci del vino. Per la fragranza sono inebrianti i tuoi profumi, profumo olezzante è il tuo nome, per questo le giovinette ti amano» (Cant 1,2-3).



# Il corpo di Dio: implicazioni estetiche della rivelazione cristiana di Dio

di Pierluigi Lia

## 1. «Logos» come legame archetipo

La storia del pensiero occidentale, per molti versi, è storia della questione posta dalla relazione tra la carne e lo spirito. È noto il percorso che ha condotto nei secoli a identificare l'ambito dello spirituale quale luogo proprio e, in certo modo, esclusivo della verità nella sua purezza in contrapposizione alla carne mortale. Idealmente libero dai limiti e dalla fragilità della carne, l'ambito spirituale, per quanto vago, si profila istintivamente come ambito di ciò che è archetipico, ideale, compiuto nella sua perfezione, immutabile e impassibile. Svincolato dall'ambiguità della conoscenza debitrice dei sensi, lo spirituale così inteso ha carattere sostanzialmente anestetico<sup>1</sup> ed anestetica è la verità che lì è di casa. Anestetico è lo 'svelamento' che la qualifica, anestetica è la memoria che determina questa *aletheia*. Non si tratta di un apprezzamento qualitativo, non parliamo infatti di antiestetività, ma si tratta della marginalità sistemica, teoretica, metodologica dell'implicazione sensibile, affettiva, dell'essere umano per quanto attiene alla conoscenza della verità di sé e del mondo.

Per spontanea attrazione, a questo ambito è stato 'relegato' il *logos*. L'alto profilo che gli venne riconosciuto dalla filosofia

---

<sup>1</sup> In questo senso si è espresso lucidamente P. Sequeri, cui si deve riconoscere un contributo determinante in ordine ai passi che, in Italia, l'attenzione teologica ha mosso in questi ultimi anni in direzione dell'estetico. A questo riguardo segnalo gli Atti del convegno tenutosi a Milano nel febbraio del 2009 presso la Facoltà teologica dell'Italia settentrionale: P. SEQUERI (ed), *Il corpo del Logos. Pensiero estetico e teologia cristiana*, Milano 2009. A un decennio prima risale il convegno organizzato a Firenze dalla Facoltà teologica dell'Italia centrale e dall'Institut Catholique de Paris i cui Atti sono pubblicati in *Ratio imaginis. Esperienza teologica esperienza artistica*, Atti del convegno, Firenze 26-28 settembre 2000, in «Vivens homo», numero speciale, 12 (2001).

quale radice della ragione teoretica e della conoscenza concettuale fu ampiamente debitore a sua volta di un'inedita natura anestetica. Inedita – dico – perché ruolo originario del *logos* era quello di realizzare legami non solo nel mondo delle idee impassibili, degli archetipi divini e della ragione teoretica, ma più ampiamente tra cielo e terra, tra l'uno e i molti, tra identità e differenza, tra lo spirituale e il carnale. Realizzazione originaria e mai del tutto occultata del *logos* è il linguaggio: tessuto di rappresentazione, significazione, comprensione e comunicazione che non si risolve né nella carnalità del suono, del gesto, del tracciato grafico, né in un'idealità indefinibile che li trascende.<sup>2</sup> Linguaggio come *corpus* che si costituisce nell'attualità, carnale e spirituale a un tempo, del pensiero, dell'idea.<sup>3</sup> Il termine *logos* discende, infatti, dalla radice indoeuropea \**leg-*, il cui nucleo semantico comune a tutti gli utilizzi è quello del dire: un dire che connette, che raccoglie le parole in un'unità significativa, in un intero che vive della connessione dei differenti. Il sostantivo *logos* conserva il rimando alla parola che si qualifica nel tessuto di connessioni realizzato dalla pratica del parlare. In questa prospettiva è indissolubile dalla ragione che tesse legami, ma anche dalla forza efficace della parola che fa tutt'uno con ciò che nomina, che esprime e realizza l'articolata verità che in essa

---

<sup>2</sup> Interessante, a questo riguardo, ripercorrere la lezione di Šestov (si veda ad esempio L. ŠESTOV, *L'eredità fatale. Etica e ontologia in Plotino*, trad. it., Torino 2005), o di S. WEIL, *La Grecia e le intuizioni precristiane*, trad. it., Torino 1984. Ma vorrei suggerire qui una particolare attenzione a K.O. Apel, che decisamente opera a favore di una ridefinizione dello statuto del *logos* qualificato dall'inseparabilità dall'evento linguistico. Apel sottolinea come la filosofia occidentale, al di là di intenzioni e definizioni, sia stata caratterizzata dall'oblio del *logos* ovvero da una riduzione dello spettro di significazione, determinato dal primato del semantico referenziale della proposizione e da un unilaterale apprezzamento della valenza essenzialistica del pensiero, a scapito della trama dialogica e comunicativa che lo costituisce.

<sup>3</sup> Da Von Humboldt in poi molta strada si è fatta nella consapevolezza del linguaggio quale forma originaria e intrascendibile dell'umana esperienza del senso. È il solco in cui ci inseriamo, prendendo le distanze dal Circolo di Vienna. La letteratura è considerevole; per quanto attiene alle implicazioni con la teologia ricordo qui: U. PERRONE - M. PAGANO, *Analisi del linguaggio e questione epistemologica come sfide per la teologia*, in C. CIANCIO et al. (edd), *In lotta con l'angelo. La filosofia degli ultimi due secoli di fronte al cristianesimo*, Torino 1989, pp. 244-264; E. ARENS (ed), *Habermas e la teologia. Contributi per la ricezione, discussione e critica teologica della teoria dell'agire comunicativo*, trad. it., Brescia 1992; A. DELZANT, *La communication de Dieu. Par delà utile et inutile. Essai théologique sur l'ordre symbolique*, Paris 1981. Prezioso è anche *Filosofija imeni* (1953) di S. Bulgakov del quale ho potuto frequentare solo la traduzione francese: S. BOULGAKOV, *La philosophie du verbe et du nom*, trad. fr., Lausanne 1991.

risuona.<sup>4</sup> In questo senso si possono riconoscere le tracce del percorso tutt'altro che lineare che da Omero, attraverso la filosofia del V secolo e la traduzione della Bibbia dei LXX, conduce fino al Prologo di Giovanni e di lì al sacramento cristiano e alla parola efficace della liturgia e dell'arte. Nella radice che attesta l'intuizione originaria, *logos* evoca la forma dell'unità indissolubile e qualificante, unità in atto, tra carne e spirito, tra mondo e rappresentazione.

Nelle pagine seguenti proviamo a collocarci nella prospettiva di quell'identità autenticamente logica che rende ragione della carne e dello spirito, valorizzandone l'irriducibile differenza. È questa unità che riconosciamo nel corpo: principio d'individuazione costitutivamente linguistico, unità originaria di carne e spirito, che realizza il proprio dell'essere umano, la sua identità esistenziale, cognitiva, relazionale.<sup>5</sup> Dalla percezione atematica, identificante, di questa unità singolare non meno che specifica discende la comprensione che la persona umana ha del mondo nella sua interezza. Conoscenza 'logica', indissolubilmente carnale e spirituale, essenzialmente linguistica.

## 2. *Il corpo e l'identità trascendente (linguistica) dell'essere umano*

Ogni persona sa indubitabilmente che il corpo che la individua non è l'oggetto della scienza medica o di quella biologica, e che lo spirito privato della carne è ombra insignificante, nostalgia infinita. I greci omerici non si sbagliavano. Basti ricordare il notissimo *incipit* dell'Iliade:

---

<sup>4</sup> «Il s'agit de l'une des perceptions fondamentales et primordiales de la conscience humaine, en tant que se connaître soi-même, *gnôthi seauton*. L'homme est un être pensant et parlant. Le langage-pensée, ou la pensée-langage, est en sa possession *avant* toute énonciation concrète ... Sa raison, *logos*, est inséparable de son verbe, *logos*. La conscience que nous avons de nous-mêmes nous présente un jeu de mots intraduisible: le *logos* est le *logos*»; S. BOULGAKOV, *La philosophie du verbe et du nom*, p. 11.

<sup>5</sup> Tangenziale rispetto al *recto* delle nostre considerazioni, ma certamente interessante la riflessione di Henry a proposito del corpo: M. HENRY, *Philosophie e phénoménologie du corps. Essai sur l'ontologie biranienne*, Paris 1965. Le dedica un'attenta considerazione E. MARINI, *Vita, corpo e affettività nella fenomenologia di Michel Henry*, Assisi 2005. Altrettanto stimolante la ricerca di T. GRIFFERO, *Il corpo spirituale. «Ontologie sottili» da Paolo di Tarso a Friedrich Christoph Oetinger*, Milano 2006.

«Canta, o Dea, l'ira d'Achille Pelide,  
rovinosa, che infiniti dolori inflisse agli Achei,  
gettò in preda all'Ade molte vite gagliarde  
d'eroi, ne fece bottino dei cani,  
di tutti gli uccelli – consiglio di Zeus si compiva –  
da quando prima si divisero contendendo  
l'Atride signore d'eroi e Achille glorioso».

La carne è destinata a diventare cibo di cani e di uccelli: l'evidenza di questo suo destino è l'origine di tutto il problema del carnale. Ma il Greco antico non si rifugia in una retorica dello spirito, tutt'altro: lo spirito dell'essere umano, privato (non liberato!) della carne, non ha nulla di cui rallegrarsi. L'oltretomba, l'Orco, l'Ade è rappresentazione di questa non minore evidenza: l'essere umano non si riconosce in uno spirito senza carne e il Pelide rimpiange la condizione dell'ultimo tra i mortali dalla sua condizione di ombra prestigiosa nell'Ade.<sup>6</sup> Ancor oggi, dopo secoli di 'artifici' filosofici e teologici, i paradisi degli spiriti disincarnati non costituiscono per l'essere umano né una reale attrazione né un'effettiva consolazione.

Il corpo dell'essere umano è il luogo originario della saldatura di carne e spirito, è forma insuperabile in cui carne e spirito si danno a conoscere nella relazione che li qualifica come carne spirituale e come spirito carnale, è la forma della trascendenza nominale che qualifica la carne e dell'immanenza che singolarizza lo spirito. È realizzazione della singolarità e dell'identità nell'insuperabile differenza di carne e spirito, coscienza e mondo: unità differente. Non è concetto astratto, figura derivata, funzionale, è piuttosto il 'concretissimo' dell'identità individuale cui sia la carne che lo spirito sono debitori della loro identità singolare, nominabile, che li distingue da ciò che è destinato a essere pasto dei cani e umbratilità indifferente. È il concretissimo a prescindere dal quale carnale e spirituale non hanno concretezza antropologicamente qualificata; a prescindere dal quale l'essere umano non può guardare allo spirito e alla carne che come orfani l'uno dell'altra, prostrati da un'insanabile nostalgia. Concretissimo senza il quale l'umano non è che astrazione.

---

<sup>6</sup> «Non abbellirmi, illustre Odisseo, la morte! Vorrei da bracciante servire un altro uomo, un uomo senza potere, che non ha molta roba, piuttosto che dominare tra tutti i morti defunti»; *Od. XI*, 467-540.



È opportuno che ci attardiamo sulla saldatura di carnale e spirituale in cui abbiamo individuato il corpo. Saldatura che non confonde, ma attesta e qualifica i due 'concorrenti', il corpo si dà solo come 'terzo' della carne e dello spirito. 'Terzo' che realizza il vincolo di un'identità singolare, ma che non esiste se non come 'terzietà' della saldatura medesima che rende ragione della differenza. Il corpo, esattamente inteso come 'il differente' da entrambi, istituisce la differenza come convenienza che fa l'identità singolare: l'identità come differenza insolubile che, riconoscendosi tale, realizza la consapevolezza di sé. Il corpo, nella sua qualità costitutiva di saldatura, di terzietà consapevole, è dunque simbolo originario, è quella condizione da cui dipende la simbolicità della coscienza e quindi della conoscenza che qualifica l'umano sapere, la qualità simbolica della rappresentazione e della significazione umana.<sup>7</sup> L'essere umano conosce simbolicamente la verità perché la sua verità è di natura simbolica; 'dice' simbolicamente perché esiste come 'detto' di natura simbolica. Ma osserviamo ancora: il corpo è un confine, un *limes*, e allo stesso tempo una soglia, un *limen*: valorizza l'alterità proprio in ragione del vincolo che separa e unisce, e che propizia la comunicazione, il passaggio, l'accesso qualificante, la contemplazione dell'alterità. Questa figura della saldatura, del *limen* e del *limes*, è ciò che chiamiamo simbolo, ma nel caso del corpo simbolo è connotazione ontologica qualificante l'umano, simbolo è l'uomo nella sua identità corporea.<sup>8</sup> L'attualità di questo confine, l'effettiva 'tessitura' di questa unità in cui si realizza l'esistenza dell'essere umano è opera del *logos*, è il linguaggio, *textum* linguistico nel suo profilo simbolico-rappresentativo. Il linguaggio, verbale, figurale, gestuale è quella formalità, carnale e spirituale indissolubilmente, che realizza la forma singolare del confine e della saldatura; è dunque, *prima facie*, il corpo che realizza incessantemente l'identità mondana della persona, la rappresentazione in cui essa si identifica, si esprime e si comunica.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Per un'ampia ed efficace ripresa del tema del simbolo, con attenzione al linguaggio e all'arte, si può vedere E. FRANZINI, *I simboli e l'invisibile*, Milano 2008.

<sup>8</sup> È il titolo anche di un prezioso testo di C. SINI, *Il simbolo e l'uomo*, Milano 1997.

<sup>9</sup> Più prossima di quanto si sarebbe portati a supporre è la riflessione di Ch.S. Peirce, che ritiene che l'essere umano e il segno esterno siano identici e che il linguaggio sia la somma totale che identifica l'uomo. Cfr. Ch.S. PEIRCE, *Opere*, trad. it., Milano 2003, p. 109.

Sua realizzazione originaria è la rappresentazione narrativa. Il tessuto del confine è *textum* in continua evoluzione che costituisce il racconto dell'identità dell'essere umano e del suo mondo. Potremmo anche dire che il *logos* ha un originario carattere narrativo e, tessendo la narrazione dell'identità singolare, si realizza come terzietà trascendente, come corpo. La verità dell'identità dell'essere umano si realizza nella forma singolare della propria narrazione ed in ciò è insuperabilmente debitrice del *logos*. Non esiste verità per l'essere umano al di fuori di questa narrazione. Le verità scientifiche, come pure quelle concettuali, teoretiche, si definiscono in forza di procedimenti astrattivi rispetto alla narrazione di cui l'essere umano vive e sono funzionali e transeunti. Si badi, non transeunti in ordine al contenuto cui danno evidenza teoretica o scientifica, ma rispetto alla qualità di quest'evidenza stessa.<sup>10</sup>

### 3. «Logos» e rivelazione cristiana

Il *logos*, dicevo poc'anzi, si dà originariamente a conoscere come attitudine linguistico-razionale della coscienza a tessere il legame che realizza l'effettività della saldatura, l'attualità dell'identità simbolica dell'essere nel corpo. Il *logos* è radice indeterminata del linguaggio come sua possibilità e condizione, è ragione del corpo e agisce come artefice del tempo, configurando quell'attività qualificante della coscienza che è la memoria. La sua natura è eminentemente estetica, perché è radice della sensibilità corporea non come meccanismo sensoriale, ma come esperienza di senso, soggiorno qualificante sulla soglia in cui la verità si dà a conoscere nella forma della rappresentazione, sul confine in cui la verità si rivela sottraendosi alla riduzione fattuale o teoretica grazie al duplice velo dello spirituale e del carnale.

---

<sup>10</sup> Intendo dire che, nell'ipotesi di una condizione di perfetta e assoluta evidenza dei meccanismi cosmici e/o del profilo teoretico di una questione, la filosofia, la teologia e la scienza con i loro linguaggi sarebbero del tutto superflue, ma l'identità soggettiva dovrebbe costantemente raccontarsi. Esemplicando: in paradiso non si farà teologia perché le sue questioni saranno perfettamente evidenti, ma si suonerà Mozart, si leggerà Dostoevskij, gli artisti continueranno a scrivere e a dipingere tessendo così il *textum* della loro identità personale, incessantemente nuova, nella trama infinita del *textum* dell'identità di cieli e terra nuovi.

La rivelazione cristiana è 'debitrice' di questi caratteri del *logos*, ma nell'atto in cui li conferma ne mostra profili del tutto inediti.<sup>11</sup> Giovanni, infatti, afferma che il *Logos* è Dio. Non è dunque solo ciò che tesse il legame con Dio, tra Dio e mondo, tra cielo e terra, ma è Dio presso Dio. Il Dio cristiano è qualificato dall'alterità e dal legame, è identificato dall'alterità qualificante nella forma della non estraneità che si realizza come legame. La sua identità è indissolubile dal suo *Logos*, da un'alterità irriducibile all'unità individuale.

È in virtù di questo *Logos*, dice Giovanni, che tutto è stato creato nella forma del legame, della non estraneità. Il creato non è l'antagonista negativo di Dio, ma è alterità irriducibile a Dio che nel *Logos* ha un originario profilo teologico.<sup>12</sup>

Dio nel suo *Logos* crea i 'suoi' nella carne, abilitandoli originariamente all'intimità con sé, a una familiarità che non si genera nella carne né è semplicemente spirituale, ma si genera nell'accoglienza del *Logos*, nella 'teologia' – potremmo dire – e cioè nella corrispondenza libera e responsabile al *Logos*. La comunione dia-logica costituisce la familiarità degli esseri umani con il *Logos*. L'ordine del quarto vangelo, non diversamente da Paolo, suggerisce che questa comunione dia-logica può realizzarsi da sempre nel lessico dell'intero creato che ha nel *logos* la sua ragione; l'essere umano possiede ontologicamente il senso della sua verità 'logica' e la capacità di corrispondervi. È a questo livello che possiamo riconoscere la radice dell'azione liturgica sacramentale e del linguaggio esteticamente qualificato della fede ovvero dell'arte cristiana.

---

<sup>11</sup> Bisogna dunque guardarsi da un'assimilazione troppo sbrigativa del *Logos* giovanneo tanto all'orizzonte della filosofia 'classica' che a quella di stampo neoplatonico. Quanto alla gnosi, diremo tra poco.

<sup>12</sup> 'Sofianico', direbbero i Russi nel solco di Gregorio Palamas. Sofia è la grande radice della creatura totale, è nome della memoria eterna cosmica, radice dell'onniumanità dell'esperienza spirituale che racchiude in sé il complesso ipostatico precedente alla creazione del mondo, confine concretissimo antecedente e trascendente le singole identità create, in cui la vita di Dio e quella dell'uomo si toccano ineffabilmente, radice pan-ipostatica di tutte le ipostasi create. Sofia è quindi memoria ontologica che giustifica l'eterna rilevanza di tutte le cose. Cfr. G. LINGUA, *Oltre l'illusione dell'Occidente. P.A. Florenskij e i fondamenti della filosofia russa*, Torino 1999, pp. 188-193. L'unità – spiega P.A. Florenskij – non è un fatto, ma un atto. La Sofia è la grande radice della creatura totale, la personalità ideale del mondo eternamente creata dal Padre attraverso il Figlio e compiuta nello Spirito. Cfr. P.A. FLORENSKIJ, *La colonna e il fondamento della verità*, trad. it., Milano 1974, pp. 379-380. *Ens realius*, ma anche *ens antierius*, impronta divina della creatura, radice eterna su cui si basa per noi la possibilità della vita eterna; cfr. *ibidem*, pp. 403-410.

#### 4. *Il corpo di Dio e la lingua della sua verità*

Ma la rivoluzione della comprensione cristiana del *logos* fa forza sull'incarnazione,<sup>13</sup> sulla forma del corpo che li configura la sua identità. Lì l'ineducibile identità del 'corpo di Dio' dà alla carne (dell'essere umano e del suo mondo) un'inedita dignità teologica che ne rinnova radicalmente lo statuto ontologico: carne non è pena dell'umano, afflizione dello spirito, carcere della libertà, non è apparenza, velo, maschera temporanea destinata alla scena storica che Dio ritiene di dover calcare per un determinato lasso di tempo, irrilevante di fronte alla sua immutabile eternità. Carne è, piuttosto, il differente da Dio in cui la sua verità irretrattabilmente si dichiara, l'alterità creata dell'identità teologica eterna, assunta a qualificare il corpo di Dio. La carne che nasce e che muore, che vive e che patisce, che abbraccia e che porta le stigmate di una passione incondizionata per l'essere umano, la carne in cui si tesse la storica vicenda del *Logos* è ormai indissociabile dall'identità del Figlio. La verità di Dio che si rivela nel suo *Logos* incarnato è verità di questo corpo del Figlio-*Logos*, carne e spirito, forma insuperabile dell'unione ipostatica di divino e umano. In questo corpo stigmatizzato<sup>14</sup> Dio realizza la redenzione della carne dalla normatività ultima della sua caducità mortale, vincolando la sua verità che si rivela, la sua propria *aletheia* alla lingua che tesse l'identità di questo corpo. Il *Logos* di Dio e il *logos* dell'essere umano si incontrano e si riconoscono, si tessono irretrattabilmente nell'intreccio dialogico del corpo del Dio uomo che, così, riscatta il corpo dell'essere umano che gli è ontologicamente simile.

La scena originaria del Vangelo, gesti, parole, intimità amicale, opposizione mortale, trama insuperabile di relazioni e di interpretazioni, è il corpo in cui si realizza l'identità di Dio-*Logos*. La trama dialogica della familiarità e dell'opposizione prende forma in questa vicenda carnale-spirituale, umano-divina indissolubilmente, prende forma in questa narrazione in cui si

---

<sup>13</sup> L'affermazione non è affatto scontata, tanto più se si tiene conto della teologia della demitizzazione che muove da Bultmann. A questo riguardo sono emblematiche le due opere: J. HICK, *The Myth of God Incarnate*, London 1977 (trad. it. *Il mito di Dio incarnato*, Foggia 1982) e A. NICHOLS, *The Art of God Incarnate*, London 1980.

<sup>14</sup> Ove le stigmate sono quelle della croce, ma anche quelle della circoncisione, della legge di Mosè, della lingua quotidiana con la sua dolorosa inadeguatezza a realizzare la comprensione nella verità.

disegnano il suo corpo e il corpo dei 'suoi' non meno che nella trama della narrazione che da lì si distende fino alla fine dei tempi ed è destinata agli estremi confini. Non le idee di Platone dunque, nemmeno la teologia dei greci, ma questa narrazione è il *textum* della verità di Dio ormai indissolubile dalla storia dell'essere umano e da questa singolarità corporea. Indissolubile quindi dalla memoria qualificante di Lui. L'esortazione «Fate questo in memoria di me» istituisce la verità del pane, corpo dato, presenza salvifica e comunione eterna, nell'attualità singolare del tempo e nella forma della celebrazione. Per questo è in grado di assumere totalmente il peso della carne e del tempo fino alla morte in croce realizzando la redenzione della carne senza ripudiarla. Il corpo di Dio è corpo di una carne redenta e quest'opera della redenzione riconsegna all'essere umano una carne redenta per il suo proprio corpo.

Il *Logos* di Dio non è solo condizione e possibilità ultima del linguaggio, radice sintetica di ogni parola e dell'umano parlare, sorta di 'motore immobile' del lessico, della ridda dei nomi, del fluire ambiguo e vario del discorso; il *Logos* di Dio si rivela in gesti e parole e relazioni che sono la verità di Dio nell'attualità del suo sempre inedito presente; narrazione originaria che si consegna ad una narrazione eterna. La verità di Dio è indissolubile dal corpo di Dio e la relazione con l'Evangelo che sana l'umano è indissolubile da questa forma corporea, linguistico-narrativa. La lingua non è qui strumento per mediare concetti: linguistica è la forma della rivelazione in quanto forma dell'identità corporea del Dio-Figlio-*Logos*. Linguistica è la forma originaria dell'evento della salvezza che si realizza nel corpo del Figlio-*Logos*. Linguistica è, dunque, la sua attualità diacronica che si realizza sacramentalmente tanto nella liturgia che nella forma estetica della sua incessante rappresentazione. Qui si radica, a nostro parere, la necessità, ben più che la legittimità, della lingua dell'arte cristiana.

Se nella sua storia l'essere umano ha avuto il sospetto che il dio stesse dalla parte dello spirito contro il corpo, che la vita vera ed eterna fosse quella che si consegue dopo che un dio, attraverso la morte, abbia fatto giustizia del corpo e posto fine alla storia; ecco che la buona notizia di Dio rivelata in Gesù di Nazareth è invece che Dio è il vero, originario artefice dell'unità che rende giustizia al corpo. Rende giustizia agli affetti, rende giustizia a quell'originaria 'nostalgia delle stelle' inscritta nella carne che

chiamiamo giustamente 'desiderio', nostalgia che anima quel confine prezioso tra la terra e il cielo che si realizza esattamente ed esclusivamente nell'identità corporea dell'essere umano nella somiglianza e nella corrispondenza al corpo di Dio, nella lingua che realizza esteticamente quell'esperienza del mondo e di Dio che costituisce la sua identità.

## 5. Valenza antignostica del mistero dell'Ascensione

Credo risulti immediatamente evidente che ciò che stiamo dicendo altro non è che eco e glossa della professione della fede cristiana nel *Logos-sar*. Tuttavia, se il nostro sguardo rimane puntato sul dettato di questa professione di fede così come è immediatamente istruita dal Prologo giovanneo e dalla contemplazione-celebrazione del mistero del Natale, è possibile che ancora qualcosa offuschi l'intuizione dell'esatta portata di questa professione di fede. Questo perché il retaggio dell'immaginario costruito sull'opposizione carne-spirito è talmente radicato e consistente che, a prescindere da ogni effettiva conoscenza del pensiero gnostico, la propensione a ritenere che l'unione ipostatica di *Logos* e carne sia solo temporale, accidentale, è insidiosa e tutt'altro che improbabile.

È la tentazione di pensare che, alla fine della vicenda di Gesù, il *Logos* torni allo *status quo ante*, che si sgravi della carne per riguadagnare la sua condizione spirituale eterna, lasciando alla sua visibilità carnale di assolvere semplicemente un compito di esemplarità pedagogica, riducendo a ciò anche la narrazione evangelica. È, ancora, la tentazione di pensare che anche questa narrazione possa essere, al fine, superata da una teologia sempre più lucida e acuta nella sua elaborazione concettuale, capace di realizzare una conoscenza della fulgida verità del *Logos*, Dio senza corpo, elaborazione cui la lingua assiste esattamente in quel ruolo strumentale che la critica di Apel ha rilevato. A questa tentazione, che dovette essere forte e vistosa fin dagli inizi della vicenda cristiana, resistette da subito in modo discriminante la confessione del mistero dell'Ascensione.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> È certamente uno dei meriti di P. Sequeri aver riportato l'attenzione su questa valenza del mistero dell'Ascensione. Si veda il recente intervento al convegno della Facoltà

Alla destra del Padre, nell'intimità del Dio trinitario, sta il Figlio Gesù Cristo, con il corpo risorto che porta indissolubilmente le stigmate della circoncisione e della croce, della sua storia, del suo mondo. In quel corpo noi riconosciamo, oggi e per l'eternità, il Figlio di Dio che confessiamo e la forma autentica, redenta, della carne, del mondo, della storia. In quel corpo riconosciamo la forma autentica della lingua in cui l'identità si realizza nella consapevolezza e nella comunicazione, in cui la comunione realizza la forma insuperabile della cor-rispondenza, della responsorialità e della responsabilità, nella perfetta manifestazione del *Logos*. Lo Spirito di Dio, 'il Terzo' dell'intimità teologica, risuona perfettamente nella lingua eterna dell'intimità dell'essere umano con Dio e della comunione eterna, realizzando il corpo eterno di Cristo e il corpo di ciascun essere umano che corrisponde al corpo di Dio: che dice 'Padre' in perfetta obbedienza e che si consegna all'intimità amicale e sponsale con il Figlio. Lo Spirito di Dio anima con 'lingue come di fuoco' la testimonianza cristiana, articolando una lingua e una conoscenza teologiche di insuperabile profilo estetico-corporeo, storico-rammemorativo.<sup>16</sup>

Ciò che contempliamo, così, nel mistero dell'Ascensione, è negazione definitiva e qualificante per la fede cristiana di ogni possibile riduzione gnostica del mistero del *Logos-sar* e ci è consegnata nella testimonianza originaria e normativa della Scrittura evangelica.

Interessante è considerare che la storia della Chiesa è vistosamente marcata dalla resistenza a questa verità di Dio e dell'essere umano; spontanea e tutt'altro che superficiale resistenza cui si devono ascrivere le eresie trinitarie dei primi secoli non meno che le varie forme di catarismo, la lotta iconoclasta e buona parte delle dispute eucaristiche. Ognuno di questi capitoli meriterebbe un'attenta analisi alla luce di questo specifico interesse. S'impone all'attenzione il fatto che, seppure tutti gli interlocutori in campo, a partire dai Padri della Chiesa antica, istintivamente condividessero

---

teologica dell'Italia settentrionale che abbiamo ricordato: P. SEQUERI (ed), *Il corpo del logos*, pp. 24-28.

<sup>16</sup> Cfr. P. LIA, *Risurrezione e testimonianza del Risorto. Considerazioni sulla lingua della rivelazione e della testimonianza cristiana*, in *Staurós per l'arte contemporanea*, Cinisello Balsamo (Milano) 2006, pp. 25-35; P. LIA, *L'arte della comunicazione cristiana della fede*, in D. ZORDAN (ed), *Riflessi di bellezza. Arte e religioni, estetica e teologia* (Scienze religiose. Nuova serie, 16), Bologna 2007, pp. 95-109.

la concezione dell'opposizione carne-spirito, mondo-Dio, tempo-eternità, morte-vita, ogni qual volta la questione del corpo è stata messa a tema in modo esplicito e discriminante, le conclusioni della Chiesa hanno contraddetto il pensare comune e si sono attestate su posizioni opposte alle attese. Le dispute trinitarie non solo concludono alla professione di fede nell'unione ipostatica del Figlio, ma addirittura alla proclamazione della *Theotokos*. La madre di Gesù è riconosciuta madre non solo del *Logos-sar*, del Verbo incarnato, ma madre di Dio.<sup>17</sup> C'è dunque un grembo di donna cui è debitore il corpo di Dio, c'è una maternità cui è debitrice l'identità teologica. Il grembo che genera il Verbo incarnato genera il corpo in cui Dio s'identifica nella sua verità eterna. Non diversamente, a prescindere dall'esecrabile esito cruento della reazione al catarismo, la Chiesa intuì infallibilmente che con esso non era in questione qualcosa di marginale rispetto alla sostanza del cristianesimo, una pratica, un'intonazione etica, una sensibilità ascetica, ma la sostanza stessa dell'Evangelo cristiano.

Per altro verso, la coscienza cristiana seppe presto che l'assunzione al cielo di Maria 'anima e corpo' così come la sua 'concezione immacolata' attengono alla sostanza della fede evangelica; quella fede evangelica la cui professione si dichiara in modo qualificante per un compimento della storia e del cosmo che avrà la sua sanzione definitiva nella ricostituzione dell'integrità corporea grazie alla risurrezione della carne. La vita eterna sarà intimità di corpi risorti, tessuta da un linguaggio di amanti, affettivo e creativo. Merita ricordare in proposito il *Proslogion* di Anselmo:

«Cosa avrà e che cosa non avrà colui che godrà di questo bene! Certamente avrà tutto ciò che vorrà e non avrà ciò che non vorrà. Avrà certamente i beni del corpo e dell'anima, quali né occhio vide né orecchio udì né cuore umano ha pensato ... È lì tutto ciò che voi amate, tutto ciò che voi desiderate».<sup>18</sup>

Scrivo in proposito Pierangelo Sequeri:

---

<sup>17</sup> Sempre preziosa la riflessione di P. Barcellona che, tra l'altro, ha approfondito i temi del femminile e della madre in relazione alla riduzione del *logos* occidentale fino agli attuali sviluppi. In particolare si può vedere: P. BARCELLONA, *La parola perduta: tra polis greca e cyberspazio*, Bari 2007. Per un approfondimento del ruolo del corpo della madre per la definizione dell'identità del figlio, ruolo non solo fisiologico ma propriamente estetico e linguistico, che la teologia e la coscienza cristiana sono ben lungi dall'avere utilmente esplorato, si può vedere anche B. CYRULNIK, *De chair et d'âme*, Paris 2006.

<sup>18</sup> ANSELMO, *Proslogion*, XXV, a cura di I. SCIUTO, Milano 2002, p. 353.



«Lo sfondamento antignostico della beatitudine verso l'estetica della redenzione delle forze vitali della creatura è lineare e inequivoco. L'estetica è sensibilità: senza felice pervasività del sensibile la verità di Dio non consegue la sua giustizia, l'etica dell'atto creatore manca il suo senso».<sup>19</sup>

## 6. *Lo statuto dell'immagine sacra*

Se, come queste note intendono suggerire, è esattamente in questo solco che si può correttamente collocare la questione della lingua complessa della fede con le sue rilevanti implicazioni artistiche, deve essere riconosciuta segno di una grave carenza teoretica, prima ancora che pratica, la marginalità di cui patisce questo ambito nell'orizzonte ecclesiale contemporaneo e soprattutto nell'elaborazione critica teologica. Mentre si può guardare con rinnovato interesse a quella che viene abitualmente chiamata 'lotta iconoclasta'. Notoriamente lì non si pose *in recto* la questione dell'arte; nondimeno, con la questione della liceità della rappresentazione di Dio, di Maria, degli angeli e dei santi, l'orizzonte che abbiamo evocato fu chiamato in causa espressamente e fu messo coraggiosamente a tema a livello dei fondamenti stessi della fede cristiana.

I Padri del concilio Niceno II<sup>20</sup> rinunciarono addirittura a sottolineare l'eminenza della Scrittura evangelica sulle altre forme di testimonianza cristiana per marcare l'unitarietà dell'economia della rivelazione in tutti i suoi profili storico-linguistici. La verità di Dio continua a rivelarsi nella letteralità spirituale della Scrittura evangelica, nella letteralità spirituale del nome stesso della *Theotokos*, nella letteralità spirituale del segno della croce, nella letteralità spirituale della pittura iconografica. Tale letteralità spirituale è indissociabile dal corpo di Gesù di Nazareth; per questo ogni esaltazione della dignità spirituale del Dio della fede cristiana che comporti la dissoluzione delle forme della sua attuale

---

<sup>19</sup> P. SEQUERI, *L'ordine degli affetti. Per un'estetica della redenzione*, in «Hermeneutica», NS (2003), p. 162.

<sup>20</sup> DS 600-609. Suggestisco la lettura della traduzione e dei contributi raccolti nel volume curato da L. RUSSO (ed), *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'immagine*, Palermo 1997. Lo scontro sulle immagini è considerato in più ampia prospettiva storico-filosofica nel bel volumetto di M. Bettetini che dedica anche attenzione ai *Libri carolini*, molto trascurati a dispetto del peso che ebbero per lo sviluppo dell'arte occidentale: M. BETTETINI, *Contro le immagini. Le radici dell'iconoclastia*, Roma - Bari 2006.

rappresentazione riguarda, per i Padri di Nicea, la medesima fattispecie delle eresie trinitarie che intendevano preservare la dignità teologica di Dio sciogliendolo da ogni legame qualificante con la carne dell'uomo e con l'ambigua vicenda della sua storia. La parola della rivelazione di Dio, che è il Verbo incarnato stesso, risuona nel diacronico rimbalzo della sua 'scrittura' storica e nella lingua della testimonianza credente che lo Spirito non cessa di rendere vive e feconde.<sup>21</sup>

## 7. *Ripresa sintetica*

Il nostro breve percorso ha inteso portare l'attenzione sul corpo come forma dell'esperienza umana della soggettività e, con questa, come attualità cognitiva dell'intenzionalità fungente che qualifica la coscienza, per suggerire una comprensione della questione della lingua quale realizzazione specifica e singolare dell'identità antropologica.

Il corpo esiste solo nella forma della rappresentazione, anzi il corpo è la rappresentazione nella sua realizzazione archetipa, ove

---

<sup>21</sup> L'eredità cui i Padri si dichiarano fedeli è innanzitutto – dicono – quella del primo concilio ecumenico di Nicea e quella del concilio Costantinopolitano III: concili 'trinitari' dunque, notoriamente concentrati sulla definizione dell'identità di Gesù e quindi sulla verità dell'incarnazione, sulla divinità e umanità di Cristo. Eccoli dunque riproporre il Simbolo niceno-costantinopolitano e rinnovarne gli anatemi. L'obiettivo si concentra quindi sulla *Theotokos* e sulla professione di fede efesina, per concludere nuovamente all'assunto di fondo: «Insomma noi preserviamo senza alcuna innovazione tutte le tradizioni della Chiesa decretate per il nostro bene in forma scritta o non scritta». Ed ecco: «Una di queste tradizioni è la rappresentazione pittorica iconografica ...». L'affermazione a proposito della rappresentazione iconografica assume dunque un profilo di altissimo momento, i Padri, infatti, affermano che la rappresentazione pittorica iconografica riguarda direttamente la retta fede nell'incarnazione del Verbo di Dio: la retta fede nella manifestazione storica della seconda persona della Trinità, la fede nella rivelazione della verità di Dio nell'evento storico del Figlio, la fede nella permanente attualità dell'opera rammemorante dello Spirito. Lì la verità di Dio si è mostrata del tutto solidale con i gesti e le parole che articolano l'identità dell'essere umano, si è indissolubilmente legata alla carne del Figlio nato da Maria vergine, per ciò stesso Madre di Dio: *Theotokos*. Incarnazione «vera e non immaginaria» – sottolineano – che solo una falsa e blasfema pietà ha cercato di spiritualizzare meritandosi gli anatemi del concilio Costantinopolitano III (DS 550-559). La traccia storica di questa rivelazione, che è l'unica rivelazione della verità di Dio che la retta fede cristiana conosce, è indelebilmente impressa nella storia e può essere continuamente rintracciata nel racconto dei vangeli, nell'immagine della preziosa e vivificante croce e, in modo analogo e complementare, nella rappresentazione pittorica iconografica. Cfr. P. LIA, *Dire Dio con arte. Un approccio teologico al linguaggio artistico*, Milano 2003, pp. 33-35.

rappresentazione è realizzazione linguistica dell'unità indissolubile, identificante, di carnale e spirituale. Il corpo, terzietà originaria che realizza formativamente e performativamente l'interdipendenza di *a priori* della coscienza e *a priori* del linguaggio, è archetipo linguistico e sintesi linguistica. Nella sua condizione strutturale di incisione nello spazio evenemenziale del mondo, di traccia che costituisce il testo originario del tessuto storico e del tessuto cosmico, il corpo è lingua nella forma originaria della scrittura, della testualità.<sup>22</sup> La struttura simbolica del corpo così inteso realizza la struttura simbolica dell'umano conoscere e, più radicalmente, interpreta e determina le condizioni simbolico-relazionali dell'essere così come questo insuperabilmente si configura per la coscienza.<sup>23</sup>

Alla luce della fede evangelica e della confessione ecclesiale, ci siamo anche spinti a individuare un corpo di Dio che fa tutt'uno con la verità del Dio cristiano e una lingua della rivelazione cristiana e dell'attualità della fede cristiana in cui il *Logos* di questo Dio è indissolubilmente vincolato all'*aisthesis* propria dell'identità corporea la cui terzietà è debitrice della carne e della storia non meno che dello Spirito. Scrive ancora Sequeri:

«La questione non è più l'assicurazione di un pensiero incontrovertibile dell'eterno. Il tema è il riscatto del finito. La finitezza è il sigillo della nostra naturale condanna alla separazione, o la felice invenzione divina di un'esistenza capace di mantenere la propria identità nel grembo stesso dell'eterno? La necessità di una nuova evidenza del passaggio redentivo che è necessario alla riconciliazione col *Logos* assoluto di verità e di giustizia che istituisce il finito destinato all'eterno deve ritrovare la via della persuasione».<sup>24</sup>

L'intuizione cristiana complementare, che abbiamo cercato dunque di esplicitare, è che la rivelazione di Dio non solo si dà all'interno delle coordinate corporee, ma è sempre rivelazione del corpo di Dio quale connotato qualificante dell'identità di Dio. La comunione-comunicazione tra Dio che si rivela e l'essere umano

<sup>22</sup> Sul nesso corpo-spazio, a monte dell'immediata implicazione artistico-architettonica, è sempre illuminante M. HEIDEGGER, *Corpo e spazio. Osservazioni su arte, scultura e spazio*, trad. it., Genova 2000.

<sup>23</sup> «Il simbolo non è narrazione – scrive Franzini – ma vive attraverso rappresentazioni narranti ... È memoria ma senza essere riducibile al memorativo»; E. FRANZINI, *I simboli e l'invisibile*, p. 165.

<sup>24</sup> P. SEQUERI, *L'ordine degli affetti*, p. 165.

avviene nella terzietà corporea e dunque nella forma di un linguaggio di natura originariamente estetica, simbolico-rappresentativa. Conforme alla lingua della rivelazione da cui dipende è il linguaggio proprio della liturgia e dell'arte, in cui il *Logos* stesso realizza appieno la propria funzione cognitiva e performativa.

#### 8. «Textum» liturgico-artistico ed esperienza salvifica del Logos

L'identità corporea dell'essere umano si realizza dunque in forma linguistica e cioè nella forma della rappresentazione della trama complessa di senso che raccoglie in uno l'esperienza simbolica del mondo e dell'identità soggettiva nella singolarità del presente della coscienza.

L'attualità del presente è dunque sempre inedita esperienza corporea che si elabora come comprensione di un ordito che intesse la trama di presenti diversi che chiamiamo storia.<sup>25</sup> La storia, così intesa, è costitutiva della coscienza che esiste esattamente nella costituzione di quel tessuto, di quel *textum* simbolico che qualifica la sua identità corporea.<sup>26</sup> L'identità soggettiva ha natura linguistico-narrativa e si rigenera nel presente progressivo, nella trama della propria narrazione.<sup>27</sup> È questa condizione che consente alla coscienza di astrarre la nozione di tempo in senso 'semplicemente cronologico', tempo di cui patisce nella carne la forza nullificante, mortale; tempo come antitesi radicale dell'umano. Ma questa condizione consente d'altro canto all'essere umano di operare consapevolmente alla costituzione di un presente autenticamente umano, storico-simbolico, su cui lo scorrere cronologico non abbia la parola determinante. In cui la pratica della numerazione che conduce alla fine mortale del conto non abbia il sopravvento sulla qualità identificante del racconto.

---

<sup>25</sup> A questo riguardo è immeritatamente trascurata la lezione di A.G. GARGANI di cui ricordo almeno *Il testo e il tempo*, Bari 1992.

<sup>26</sup> «È nell'incanto della parola, nel respiro della voce, che l'evento può accadere in successione, dando base e radice alla temporalizzazione ritmica dei significati pubblici ... Il mondo detto in prosa e tradotto in verità storica è a sua volta un progetto del futuro che ritmicamente interpreta una proveniente destinazione. Costituirsi un passato come orizzonte futuro è la radicalità ermeneutica di ogni operazione dello spirito storico»; C. SINI, *Il silenzio e la parola*, Genova 1989, pp. 85-86.

<sup>27</sup> La ricerca di P. BARCELLONA si segnala anche in merito al nesso identità-narrazione; ricordo P. BARCELLONA - T. GARUFI, *Il furto dell'anima, La narrazione post-umana*, Bari 2008.

Al vertice dell'opera narrativa, che in antitesi all'annientamento cronologico realizza l'attualità salvifica dell'identità corporea, stanno la rappresentazione liturgica e quella artistica in cui la trascendentalità semantica del senso e del vero realizzano e manifestano appieno l'identità storico-corporea.<sup>28</sup>

In queste attività della rappresentazione la forma simbolica della coscienza si attua in modo qualificato esattamente come assunzione responsabile del linguaggio quale modalità della definizione intenzionale di un presente in cui l'identità si qualifica nell'efficacia dell'azione *poietica*; che è *poiesis*, in *unum*, dell'attualità dell'evento nel presente del tessuto storico, dell'esperienza soggettiva del suo valore salvifico, dell'oggettività del suo accadere attuale memoriale, nell'efficacia identificativa e costitutiva della sua narrazione.<sup>29</sup> In esse, infatti, si realizza la forma originaria scenico-evenemenziale dell'esperienza, dunque la forma meta-cronologica e simbolica dell'esperienza, conforme all'evento attuale, linguistico-corporeo, della narrazione e della coscienza che in esso si determina.

---

<sup>28</sup> Interessante a questo proposito una considerazione di P. Sequeri sulla musica: «la sua [di O. Messiaen] musica elabora e fa sentire l'intreccio del tempo naturale con un tempo nuovo, che è quello della città celeste, dove 'nuovi cieli e nuova terra', così come 'nuovi corpi' vivranno in Dio. Per l'odierna filosofia e teologia cristiana del futuro escatologico della creazione, nuovi corpi e nuova terra sono impensabili senza un 'nuovo spazio' e un 'nuovo tempo'»; P. SEQUERI, *Olivier Messiaen. Ein Porträt zwischen 'Quatuor pour la fin du temps' und 'Saint François d'Assise'*, in M. Chr. HASTETTER (ed), *Musik des Unsichtbaren. Der Komponist Olivier Messiaen (1908-1992) am Schnittpunkt von Theologie und Musik*, St. Ottilien 2008, pp 29-39 (trad. mia). Condivido con Sequeri anche l'apprezzamento del saggio di K. APPEL, *Zeit und Gott: Mythos und Lógos der Zeit. Im Anschluss an Hegel und Schelling*, Wien 2008, in ordine alla possibilità – e alla necessità – di pensare coerentemente il tempo nella prospettiva della risurrezione dei corpi e della nuova creazione.

<sup>29</sup> A proposito dell'azione liturgica, ove la forma esteriore realizza la sua verità in quanto realizzazione del culto interiore, Tommaso scrive: «Est autem duplex cultus Dei, interior, et exterior. Cum enim homo sit compositus ex anima et corpore, utrumque debet applicari ad colendum Deum, ut scilicet anima colat interiori cultu, et corpus exteriori, unde dicitur in Psalmo LXXXIII, cor meum et caro mea exultaverunt in Deum vivum. Et sicut corpus ordinatur in Deum per animam, ita cultus exterior ordinatur ad interiorem cultum. Consistit autem interior cultus in hoc quod anima coniungatur Deo per intellectum et affectum. Et ideo secundum quod diversimode intellectus et affectus colentis Deum Deo recte coniungitur, secundum hoc diversimode exteriores actus hominis ad cultum Dei applicantur. In statu enim futurae beatitudinis, intellectus humanus ipsam divinam veritatem in seipsa intuebitur. Et ideo exterior cultus non consistet in aliqua figura, sed solum in laude Dei, quae procedit ex interiori cognitione et affectione»; TOMMASO D'AQUINO, *Summa Theologica I-II, Q. 101, a. 2, Respondeo*.

Verità, lungi dall'essere sanzione retorica di realtà, è indice dell'attualità corporea che raccoglie in unità indissolubile evidenza percettiva ed elaborazione semantico-simbolica della rappresentazione del soggetto e del mondo. Così intesa, la verità configura la sua realizzazione compiuta nell'esercizio della valenza comunicativa del linguaggio; lì il *logos* si attua come legame relazionale che istituisce la forma della comunicazione responsoriale-responsabile quale forma dell'esercizio sempre attuale della verità. Verità come esercizio performativo dell'attualità corporea nel presente della comunicazione, ove la performatività riguarda inscindibilmente il contenuto dell'azione linguistica, la relazione tessuta nella comunicazione, la forma del tempo-storia nel presente memore alternativo al *kronos*.

È in questo contesto che la lingua della liturgia e dell'arte realizzano la loro efficacia salvifico-sacramentale, efficacia che attinge al suo vertice esattamente nella loro interdipendenza.<sup>30</sup> È consapevolezza qualificante della cultura egizia che riconosciamo nell'arte faraonica e nella scrittura geroglifica ed è, nondimeno, consapevolezza che qualifica la sacramentaria, l'architettura e l'arte cristiane, molto più prossime alla prima di quanto abitualmente non si ritenga. Ma è consapevolezza che non trova spazio lì dove il *logos* anestetico delle nostre considerazioni iniziali ha requisito la competenza in ordine alla verità, né dove una complementare teo-logia anestetica rivendica la competenza discriminante su Dio e sulla sua rivelazione.

L'esperienza della rivelazione cristiana insuperabilmente vincolata alla scena originaria dell'Evangelo e alla dinamica della trama delle interpretazioni del complesso segnico-linguistico che caratterizza l'evento originario e la forma canonica della sua testimonianza, si rinnova in forma singolare e inedita nell'evento liturgico e artistico che, da un lato, il tessuto del testo testimoniale vincola alla normatività dell'evento fondatore e che, d'altro lato, l'attualità linguistica vincola al presente della liturgia, al presente dell'opera d'arte nella sua fruizione. Il presente testuale e scenico non solo s'inscrive nella trama dell'attualità storica, ma è opera che realizza tale trama nell'atto stesso in cui la riconosce e la attesta nel suo profilo insuperabilmente simbolico.

---

<sup>30</sup> Cfr. C. CHENIS, *Fondamenti teorici dell'arte sacra. Magistero post-conciliare*, Roma 1991, pp. 55-77.

L'arte cristiana, in specie, affianca e compie su un più ampio orizzonte estetico l'*aisthesis* propriamente liturgica e lo fa in un duplice registro: quello rigorosamente liturgico-sacramentale, che nell'Oriente cristiano ha goduto del più ampio sviluppo e che si realizza come attualità dell'evento di rivelazione dell'invisibile trascendente nella forma dell'icona, quello più diffusamente 'narrativo' e 'illustrativo', più largamente diffuso nella tradizione occidentale, così come questa si sviluppa sotto l'influsso dei *Libri carolini*.<sup>31</sup>

Le due forme, o le svariate che si volessero individuare in un più articolato sviluppo dell'indagine analitica, non sono esclusive né reciprocamente contraddittorie:<sup>32</sup> la natura stessa del simbolo e dell'intenzionalità che lo muove, non consentono un procedimento oppositivo di natura logico-dialettica. La pluralità delle *poiesis* simboliche e la stratificazione del linguaggio comandano l'irriducibilità *ad unum* delle rappresentazioni possibili.

Lo spazio-mondo (nella sua definizione spontanea come pure nella sua rappresentazione architettonica), che raccoglie le diverse realizzazioni artistiche e l'attualità dell'evento liturgico nell'unica scena in cui si realizza l'attualità presente e memore del soggetto celebrante, è realizzazione ottimale di questa complessità linguistica che consente l'esperienza della presenza efficace del mistero cristiano, cioè del corpo di Dio nell'attualità di un evento storico simbolico tale da realizzare sempre e di nuovo, nel presente della sua rappresentazione, tutta la sua efficacia salvifica a favore del corpo di ogni essere umano.

---

<sup>31</sup> I Carolingi hanno operato una traslazione dall'icona alla pittura narrativa: «da un'immagine in cui l'invisibile è un riferimento simbolico a un assoluto non sottoponibile a critica e giudizio a un'immagine, invece, in cui l'allusione espressivo-simbolica riveste l'invisibile di molteplici e stratificati valori culturali, descrivibili e giudicabili»; E. FRANZINI, *I simboli e l'invisibile*, p. 93.

<sup>32</sup> Entrambe sono realizzazione della trascendenza corporea della carne ed entrambe rifuggono la 'mistica dell'ineffabile' anche nelle forme musicali più distanti dal testo o dalla pratica liturgica; entrambe infatti sono espressione di quella lingua in cui l'attualità della relazione umano-divina, metafisica e cristiana, si realizza nella sua forma simbolica, costituendo quel *limes-limen* che è l'attualità corporea.





# Sensi spirituali e anime di materia: del come la sapienza ci dice qualcosa di sé

di *Stella Morra*

«Non si può mai fare teologia di fronte al corpo e nemmeno anzitutto a proposito del corpo. Rispetto alla teologia il corpo sta non ‘davanti’, ma ‘alle spalle’, ne è insomma una condizione di possibilità e un presupposto. Anzi, tra le funzioni più rilevanti del ‘corpo’ nella esperienza religiosa, vi è proprio quella di impedire a Dio di finire semplicemente di fronte a noi, e piuttosto di favorire che ‘noi’ ci troviamo di fronte a Lui (e sotto i Suoi occhi): non siamo anzitutto noi che guardiamo a lui, ma ci sentiamo anzitutto ‘nel suo sguardo’ anche e soprattutto ‘come corpi’. Anzi, contro le astrazioni che la mente impone (e subisce), il corpo radica e fa fare esperienza di questo sguardo come etero-relazione, come rapporto con un altro che mi precede».<sup>1</sup>

A volte, sembra che la teologia sia una nuova Medusa, al cui sguardo capace di pietrificare le realtà più vitali nessuno e nulla sembra poter sfuggire ... Ogni parola scritta o pronunciata sembra acquistare immediatamente pesantezza e rigidità, paralizzata dalla ricerca di precisione, intrappolata in dialoghi tutti interni e senza sbocco, che si apprezzano o si criticano solo con la patente di autorizzazione che viene da un luogo accademicamente riconosciuto. E apparentemente l'unica alternativa sembra essere una nostalgia evangelica generica e un po' naïf, che abolirebbe la fatica del pensiero e della parola in nome di un sentimento di immediatezza che finisce per rivelarsi, al di là delle buone intenzioni, altrettanto comunicabile.

Viene la nostalgia di un nuovo Perseo che si sostenga sulla leggerezza di un luogo senza patenti ufficiali e guardi da altrove, come riflesso in uno specchio, ciò che tutti abbiamo sotto gli occhi. E improvvisamente la pietra potrebbe spezzarsi, e la lucentezza di un pensiero limpido e rigoroso potrebbe incontrarsi con una visibile concretezza delle conseguenze, come una liberazione, come un vento

---

<sup>1</sup> A. GRILLO, *Introduzione alla presente edizione*, in C. VAGAGGINI, *Caro salutis est cardo. Corporeità, Eucaristia e liturgia*, Camaldoli 2009, p. 11.

fresco che attraversi il sapere teologico portando profumi antichi e colori nuovi.

Può la sapienza dirci ancora qualcosa di sé e delle parole e delle idee e dei gesti che gli uomini e le donne hanno per secoli cercato per balbettare intorno ad essa? Come si capisce, la questione di cui vorremmo occuparci non è solo una domanda 'di settore' (quali sono le possibili e utili relazioni tra teologia ed estetica?), ma piuttosto una questione di fondazione: una teologia che non contempli l'uso dei sensi ha la possibilità di uscire dalla pietrificazione in cui la settorialità del sapere l'ha rinchiusa, in ultima analisi riducendola a sapere folklorico?

«Nel passato, la teologia aveva come funzione quella di essere un discorso di *sensu* nei termini dell'esperienza globale di una società. Ciò che oggi noi chiamiamo 'teologia' non è e non può più essere questo. Da più di tre secoli, l'insegnamento 'teologico' si è illuso credendo di poter trasporre nelle Chiese moderne – ormai diventate gruppi particolari – i modelli elaborati nell'antichità o nel medioevo in funzione di società globalmente religiose. Esso si dà riferimenti pressappoco esclusivamente patristici o scolastici, ma senza tener conto del fatto che essi appartengono sempre meno al linguaggio comune. Questo cambiamento modifica completamente il loro significato. In quanto strumenti di opinioni minoritarie, questi modelli sono stati ridotti al rango di miniature; fondamentalmente, un linguaggio di senso si è mutato in ideologia. Ci sono voluti più di due secoli perché fosse riconosciuto il carattere archeologico dell'impresa che consiste nel pensare il problema dell'assoluto nelle categorie proprie di gruppi religiosi.

La fine del XIX secolo ha messo fine (ufficialmente, se non effettivamente) a queste teologie in via di riduzione. Allora trionfa l'esegesi. Essa coniuga la critica scientifica e il testo biblico (già privilegiato, e cioè isolato, da tutti i movimenti riformisti cristiani dal XVI secolo). Questo incontro diretto tra lo spirito moderno e il linguaggio primitivo dello spirito cristiano è stato innanzi tutto una liberazione. È stato un matrimonio tra la scienza contemporanea e l'origine evangelica. In tal modo, l'esegesi crea un cortocircuito per le mediazioni ecclesiali. Nel senso chimico della parola, essa 'isola' il rapporto tra un testo (sacro) e un lettore (sapiente). In fondo, ciò che essa produce, come in una fabbrica, è ciò che una pratica ottiene dal suo materiale. Ma, con ciò, questa esegesi distrugge il principio che le chiese mantenevano di diritto proprio: una inserzione collettiva nella storia presente. Essa non si interessa più alla realtà sociale della lettura attuale, pubblica o privata, della Bibbia. L'essenza del cristianesimo appartiene a degli eruditi (nuovi chierici) e diventa un oggetto storico (nascosto in documenti antichi circa duemila anni)».<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> M. DE CERTEAU, *Debolezza del credere. Fratture e transiti del cristianesimo*, Troina 2006, pp. 233-234.

## 1. *Pensare con gli occhi, là dove tutto è cominciato*

Se, seppur sbrigativamente, questa può essere la questione e l'analisi, vorremmo (provocatoriamente?) prendere le mosse da dove tutto è cominciato e pensare con gli occhi, dall'inizio, la frattura per vedere se e come ne possiamo ricavare qualche via percorribile per l'oggi.<sup>3</sup>

Ci mettiamo di fronte al *Trittico delle delizie*<sup>4</sup> di Hieronimus Bosch (figg. 1-4). Il quadro già si presenta materialmente come una costruzione, un cosmo: *Il giardino delle delizie* è il pannello centrale di un trittico che si chiude e offre una rappresentazione (una *Creazione del mondo*, nel terzo giorno) anche quando è chiuso. Gli altri due pannelli interni raffigurano invece un *Paradiso Terrestre* e un *Inferno musicale*. L'opera viene fatta risalire al 1503-1504, ma con un certo grado di incertezza; d'altro lato questa stessa incertezza riguarda anche la biografia stessa dell'autore, Hieronimus Bosch, e, per aumentare il gioco di specchi e dubbi, il nome stesso con cui è conosciuto è uno pseudonimo (ed è una bella scelta di nome, dato che Bosch significa 'bosco'), essendo il suo vero nome Jeroen Anthoniszoon van Aken.

Un nome oscillante tra vero e pseudonimo, una biografia incerta, in un tempo e un luogo (il Brabante Olandese tra Quattrocento e Cinquecento) complessi e confusi, e la produzione di un'opera altrettanto complessa, incerta, oscillante, ma che insieme ha la forma e la completezza di un intero cosmo: è questo l'universo di segni e di sensi in cui ci addentriamo, il punto di collasso di una strutturazione di discorsi e di pratiche cristiane nell'impatto con la modernità e con le fratture che essa crea.<sup>5</sup>

L'impatto con il quadro è immediatamente conturbante, anche per chi l'osserva con poca attenzione: una quantità di particolari, gesti, figure, immagini, in cui non si riesce a trovare un filo conduttore. Ad una osservazione appena più attenta si nota anche come tutto è in superficie, si vede tutto 'dentro', grotte, tubi, tane, nascondigli.

<sup>3</sup> L'analisi che presentiamo deve moltissimo a M. DE CERTEAU, *Fabula mistica. La spiritualità religiosa tra il XVI e il XVII secolo*, trad. it., Bologna 1987, pp. 91-117.

<sup>4</sup> Si tratta di un olio su tavola che misura 220 cm x 195 cm nel suo pannello centrale e 220 cm x 97 cm nelle sue due ali; è conservato al Museo del Prado di Madrid.

<sup>5</sup> «È Hieronimus Bosch, all'inizio dell'età moderna, che meglio di ogni altro concretizza visivamente questa originaria angoscia dell'umanità, connessa alla materialità corporea»; G.M. TORTOLONE, *Il corpo tentato. Per un discorso sull'uomo*, Genova 1998, p. 9.



Fig. 1. H. BOSCH, *Trittico del giardino delle delizie* (1503-1504), esterno chiuso: *Creazione del mondo*.

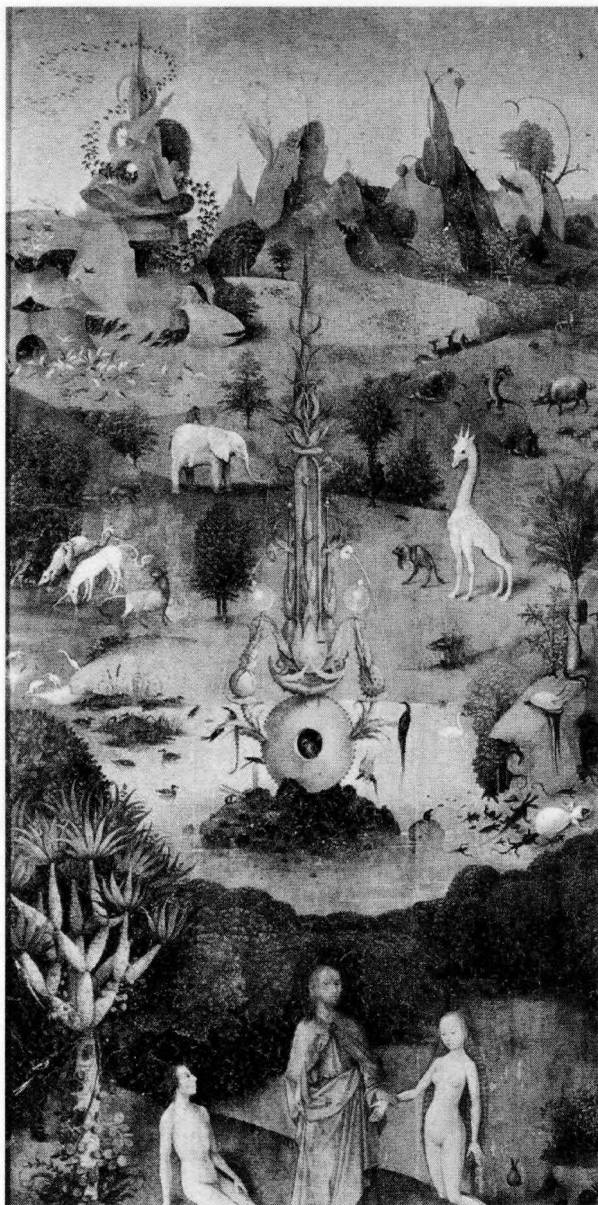


Fig. 2. H. BOSCH, *Trittico del giardino delle delizie* (1503-1504), pannello interno sinistro: *Paradiso terrestre*.

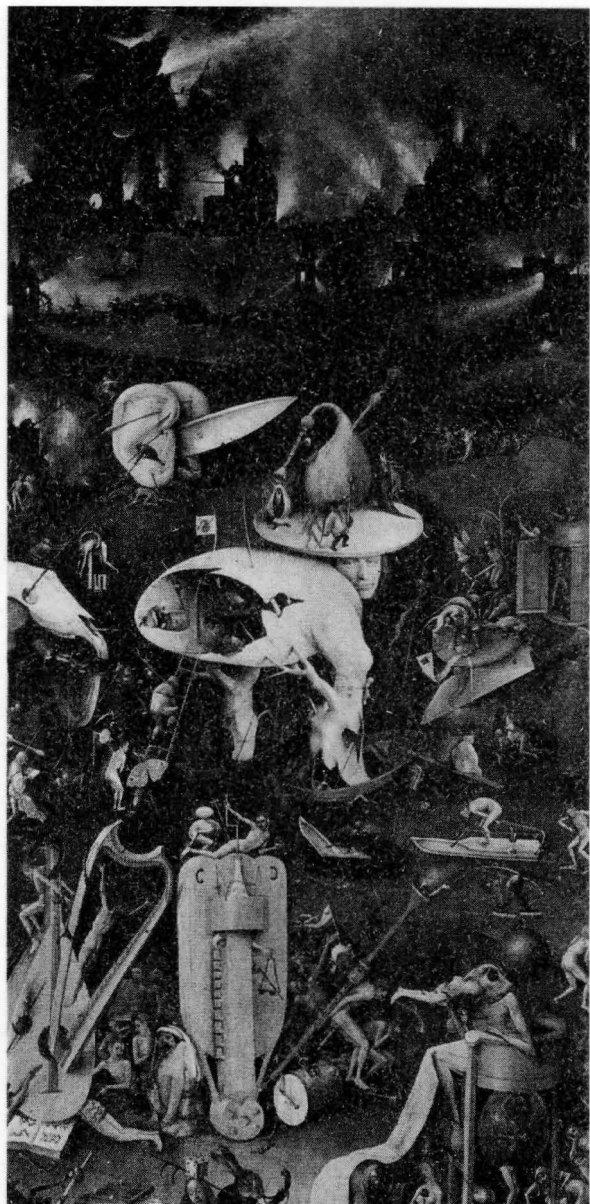


Fig. 3. H. BOSCH, *Trittico del giardino delle delizie* (1503-1504), pannello interno destro: *Inferno musicale*.



Fig. 4. H. BOSCH, *Trittico del giardino delle delizie* (1503-1504), pannello interno centrale: *Il giardino delle delizie*.

Tutto sembra visibile, aperto, raggiungibile: ma si tratta di godimenti ciechi perché più l'epifania di colori e figure si moltiplica, più il quadro si opacizza e diventa 'illeggibile', sembra organizzare una perdita di senso, con il mostrare nascondendosi.

Su Bosch e su questo suo quadro si è scritto molto,<sup>6</sup> ma come tipici vorremmo richiamare due autori: l'interpretazione data da

<sup>6</sup> L'opera riassuntiva che contiene anche i riferimenti delle discussioni precedenti è senz'altro ancora R. H. MARIJNISSEN - M. SEIDEL et al., *Jheronimus Bosch*, Bruxelles 1975.

Wilhelm Fraenger<sup>7</sup> e quella di Dirk Bax:<sup>8</sup> il primo, benché ammetta che il quadro presenta una pura e semplice volatilizzazione dei significati, cerca comunque di individuare tutto ciò che potrebbe essere 'segno', cerca una macchina-dizionario (questo vuol dire quello), per obbligare ogni significante a confessare un significato e «finisce per trasformare il quadro nella descrizione di un sistema testuale».<sup>9</sup>

Così alla fine, la sua tesi è che questo quadro sia un compendio della teologia adamitica predicata dai Fratelli del Libero Spirito,<sup>10</sup> e l'inquadrare in una cornice ideologica ciò che non si riesce a capire gli consente di avere una chiave di ingresso che sembra spiegare tutto.

Il secondo, Dirk Bax, invece, usa un altro approccio: con una esorbitante attenzione ai dettagli e una curiosità prigioniera del rebus-crittogramma, opera una esegesi del dipinto di tipo etnologico e linguistico, con enormi strumenti eruditi, confrontando scene e figure con proverbi, giochi linguistici e facezie dell'antica lingua olandese. Il risultato è una disseminazione che potrebbe anche essere moltiplicata all'infinito, attraverso associazioni più o meno arbitrarie.

Un teologo e un esegeta, dunque: si lasciano catturare dal quadro che gioca sul nostro bisogno di decifrare e rende schiava la pulsione occidentale alla lettura; il quadro è una provocazione, che con la sua meticolosa proliferazione di figure costringe quasi a usare ogni strumento (storico, folklorico, psicologico, linguistico ...) per far corrispondere a ogni elemento iconico la narrazione di un senso. I racconti di parole così si moltiplicano quasi all'infinito, con una quantità di schede, documenti leggibili che in realtà «ritardano o smentiscono il momento in cui il piacere di vedere è morte del senso».<sup>11</sup> La lettura del quadro sembra promettere un significato segreto al posto di un piacere segreto, delirio interpretativo che non tollera di non pensare a niente, produzione di chi osserva ed è catturato dall'assenza del quadro stesso. Ma il segreto del *Giardino* sta proprio nel far credere che un segreto esista e, con ciò, smascherare

---

<sup>7</sup> Cfr. W. FRAENGER, *Il regno millenario di Hieronimus Bosch*, trad. it., Milano 1985.

<sup>8</sup> Cfr. D. BAX, *Ontcijfering van Jeroen Bosch*, Den Haag 1949.

<sup>9</sup> M. DE CERTEAU, *Fabula mistica*, p. 92.

<sup>10</sup> Movimento nato intorno al XII secolo e diffuso nella Francia settentrionale, in Germania, nei Paesi Bassi, in Boemia e in Italia, che professava l'indipendenza dall'autorità ecclesiastica e la possibilità di vivere secondo una vita apostolica, poiché i propri adepti erano convinti di essere pervasi dallo Spirito Santo. Questo stato di divinità coincideva con la totale scomparsa dei tormenti della coscienza.

<sup>11</sup> M. DE CERTEAU, *Fabula mistica*, p. 92.



i segreti di coloro che guardano, quasi costretti a dire ciò che non sopportano di non vedere.

## 2. *Dal vero al bello?*

La derisione per il discorso esplicativo è già nel quadro: lettori e chiaccheroni sono rappresentati come predicatori-becchi d'anatra, giocolieri-cialtroni, chierici-pesci e sgombri. In particolare ci sono vere e proprie indicazioni sceniche che contrassegna la sottrazione della pittura ai discorsi.

Innanzitutto un elemento architettonico: i tre pannelli interni sono strutturati, tutti e tre, intorno a un punto focale che è sempre una specie di occhio: nel pannello di sinistra è il buco rotondo scavato nel centro della fontana rossa, da cui una civetta senza orecchie (!), nascosta nell'oscurità, fissa l'osservatore e l'osservatrice; nel pannello centrale, una pupilla, nel globo venato di blu, lungo l'asse mediano a due terzi circa di altezza, raddoppiata dalla sua proiezione ellittica rappresentata dal laghetto delle fanciulle nude, e da dentro un uomo e una donna che guardano lo spettatore/la spettatrice; nel pannello di destra, l'immagine più onirica, il grande ovale bianco di un uomo a metà tra uovo spezzato e albero in rovina, il cui corpo cavo è abitato dai disordini della taverna e che ha il volto rivolto all'indietro, verso chi osserva.

Questi occhi del quadro guardano chi guarda, e insieme organizzano e articolano il molteplice che li circonda. È un 'altro sguardo', che raddoppia e giudica quello di chi guarda, è un altrove, un altro soggetto.

Un secondo elemento sono gli emblemi che si trovano nell'angolo in basso a destra di ogni pannello, dove sarebbe il posto della firma o del simbolo o cifra che a volte la sostituiscono. Nel pannello di sinistra, seduto nell'acqua di uno stagno nero, sta un personaggio tripartito (delfino, uomo e anatra) che legge solitario. Nel pannello centrale, a metà dentro una caverna, un uomo, unico personaggio vestito in questo pannello, mostra con il dito una donna nuda dietro un bicchiere di cristallo, donna che ha una mela in mano (Eva?) e un sigillo sulla bocca (Sibilla?). Nel pannello di destra, un porco con il velo da suora tende una penna a un uomo che regge un documento già scritto (un documento da firmare?) e un grillo con un elmo porge il calamaio e il portapenna. Leggere, mostrare, scrivere: tre verbi che

mirerebbero al senso, ma il messaggio resta sibillino, segreto, è una donna con la bocca sigillata e indicata, nel gesto che allo scrivere sostituisce un vedere. Il contratto da firmare sembra ricordare il patto con il diavolo, linguaggio tentatore, ingannevole: veniamo guardati senza che sappiamo più chi ci vede e ciò che viene mostrato.

Un terzo elemento è quello del vocabolario iconico: è dato dal contesto del giardino considerato come mappa del mondo, uno spazio chiuso che permette una *summa* enciclopedica che raccoglie elementi nella realtà dispersi. È una miniatura dell'universo, che risponde a una vocazione enciclopedica, una sorta di museo, realizzato con competenza da collezionista, sempre preoccupata dell'esattezza dei particolari. Si hanno dunque serie lessicali classificabili: mammiferi (leone, pantera, cammello ...), uccelli (cicogna, airone, gallo ...), frutti (ananas, ciliegia, more ...), verdure (zucca, cocuzzo ...). E poi uomini e donne, putti, uomini alati, sirene ... reali o immaginari poco importa. E poi conchiglie, gemme, metalli, tutti i simboli alchemici, elementi tratti dalle feste popolari o aristocratiche, come documenti storici.

Citazioni, frammenti e incroci di serie lessicali contribuiscono a dare un'impressione di completezza e precisione il cui risultato è ancora una volta l'illeggibilità, un troppo-pieno di significanti collassa il significato, allo stesso modo in cui un dizionario non ha una trama.

Come un suono diventa musicale quando smette di indicare un senso (ad esempio lo stridio che connota una porta) o un'azione (il grido di chi chiede aiuto), il quadro abbandona il funzionamento referenziale e quello conativo (per usare la terminologia di Jakobson) verso un funzionamento poetico. La questione del senso abbandona progressivamente il linguaggio e migra; la parola nella modernità diventa una parola scientifica (e cerca unicamente l'esattezza della descrizione statica) o biografica (e cerca di descrivere la dinamica del processo). Tracce del senso rimosso rimangono solo più nel discorso poetico o onirico. Siamo guardati invece di guardare, derisi nel cercare di leggere, mostrare e scrivere, siamo immersi in una enciclopedia senza trama: è un vero cambio di statuto del senso, che non trova semplicemente altri contenuti o riferimenti, ma piuttosto esce dalla circolazione condivisa di segni.

### 3. Una «fiction» del significato

E, in ultimo, ancora un breve sguardo: gli oggetti e i personaggi hanno spesso bordi luminescenti, argentati o punteggiati; sembrano staccati dal mondo per essere collocati nel quadro. Ci chiedono e si chiedono se si tratta di reale o di immaginario: le forme e la loro contaminazione, gli orsi in cielo, gli uomini con la testa di frutta, la mescolanza dei generi (animale, vegetale, umano) si collocano nell'impossibile, una configurazione carnevalesca che gioca sulle proporzioni (miniaturizzazioni e ipertrofie) e sulle ibridazioni.

Sul sorgere di una epistemologia dell'oggettività, nascente scientificità, e che tende a strutturare una frattura (netta, precisa, un confine definito) tra reale e irreale, già si insinua l'indeterminazione del fantastico:

«Analogia instabilizzazione è presente in Bosch ... Investe un sistema di significazioni. Ne viene messo in crisi lo statuto secondo il quale i significanti sono contratti stabili con entità e concetti e possono, distinguendosi, nominare il pensiero (una *ratio*) che organizza gli esseri, e farne un sistema che permetta di compitare il grande racconto paradigmatico dell'universo, di renderlo manifesto come insieme concepito da un *Logos*, di leggerlo e farlo leggere come rivelazione 'naturale' che un Locutore rivolge ai destinatari attraverso la complessa tessitura del mondo».<sup>12</sup>

Due movimenti cominciano a realizzarsi, nel quadro e non solo: da una parte una critica del segno, cioè del rapporto fin lì ritenuto saldo, tra significante e significato, con l'insinuazione della indefinita movenza delle realtà singole sotto la determinazione delle idee; dall'altra la sostituzione della problematica della decifrazione (dell'*intus legere*) con la problematica della produzione che, grazie a maniere di immaginare, può creare l'ebbrezza di tutti i possibili insieme all'ebbrezza dell'artefatto.

È davvero la nascita della *fiction*, confermata dal fatto che l'indaffaramento giubilatorio dei corpi obbedisce a una determinata messa in scena, una vera e propria *performance*:

«Come gli angeli o i putti in una chiesa barocca, in questa parte centrale, i corpi fanno architettura ... I corpi, trascinati dal *maelström* ascensionale, si muovono senza nome (nessun attributo li investe di un che di proprio), senza età (non ci sono né bambini, né vecchi), senza lavoro (così vengono descritti

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 101.

i 'selvaggi' del Nuovo Mondo). Quasi non hanno ombra sul suolo (ma riflessi sull'acqua). Il loro volume è indicato appena. Sono forme, belle e strane, simili ai viticci antropomorfici medievali. Un anonimato di profili eleganti.

I corpi, in realtà, sono articolati solo in pochissimi punti (il collo, le natiche, le ginocchia ecc.) e in tal modo compongono un numero assai esiguo di angolazioni, presentate tuttavia in posizioni variabili: variazioni su alcuni temi geometrici – una geometria ben temperata».<sup>13</sup>

L'interruzione del circuito condiviso dei segni segna la fine del Locutore universale, di un senso dato nelle cose e nasce dunque la necessità di una messa in scena, di una *performance*, che garantisca una 'coerenza' della narrazione, se non della realtà, anche quando la coerenza è data da una specie di glossolalia e glossografia, una produzione che ha in sé la propria giustificazione: se la descrizione 'esatta' diventa appropriata al discorso scientifico, è la *fiction* performativa il luogo della relazione tra i sensi di chi rappresenta e quelli di chi guarda ed è guardato, è una architettura del fantastico il luogo di un discorso degli occhi.

#### 4. *Del dirsi della sapienza cristologica*

Fino a qui Bosch: alla fine di questa erranza degli occhi dove tutto è cominciato, ritroviamo la domanda da cui siamo partiti, se possa una teologia dirsi e darsi, oltre (e dentro) al sapere specializzato (e folklorizzato), come forma possibile della sapienza cristiana nella strada dei sensi del corpo.

Abbiamo dunque bisogno di un altro riferimento, quello della Sapienza incarnata, del *Logos* che ha preso corpo, di quella vita di Gesù che ha trovato la sua prima forma narrativa nel genere letterario Vangelo e che non ha mai smesso di fecondare ogni possibile teologia. Ci pare che proprio l'indebolimento del riferimento ad essa, in modi diversi nelle diverse epoche della storia, ha di volta in volta provocato derive (eccessi di filosofia, eccessi di giuridicità, eccessi di nominalismo ...) che hanno indebolito il nerbo e la carnalità del sapere cristiano, e che solo ricostituendo un forte legame con la narrazione della vita di Gesù sarà possibile procedere verso un'altra teologia.

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 112.

In questo, l'attraversamento storicamente avvenuto della lettura esegetico-filologica e delle letture strutturali e narrative che cercano sistemi di significati dei testi evangelici, se hanno indubbiamente apportato ridimensionamenti e ricollocazioni vitali, devono però superare il rischio di ricostituire una sorta di nuovo dogmatismo che rende muto il testo e intoccabile la vita di Gesù.

Non è questo il luogo né abbiamo lo spazio per una compiuta cristologia: piuttosto vorremmo raccogliere le tre provocazioni fondamentali che gli occhi ci hanno offerto a partire dai vagabondaggi nel giardino delle delizie e misurarle con degli 'emblemi' (non icone, né firme di proprietà ...) della e dalla vita di Gesù, per verificarne la possibile apertura, la ricostituzione originaria e fontale di una sapienza degli occhi e delle orecchie.

Li andiamo a cercare perché noi li abbiamo negli occhi, è ovvio: non dicono il tutto di Gesù, ma piuttosto ciò che, poiché ci urge nel cuore e nella vita, desideriamo trovare. Questi emblemi sono parole, nel genere narrativo dei vangeli, ma proprio per questo sono parole che sono azioni e *performance*: i vangeli non ci trasmettono altro che parole, ma non un sistema di concetti, né trame da decifrare filologicamente, piuttosto la figura di uno stile,<sup>14</sup> da gustare e scrutare.

a. Il segreto e l'interpretazione: «Voi chi dite che io sia?» (Lc 9,20 e paralleli). La dinamica dei racconti degli incontri di Gesù è permanentemente sotto il segno di una domanda e non di una risposta. Nella narrazione del dialogo con i suoi interlocutori, i più vicini come gli apostoli, come i più occasionali, Gesù non ci viene mostrato come uno che richiede un'esegesi dei suoi gesti o delle sue parole, né una speculazione, ma piuttosto uno che pretende una risposta. Guarda, quando sembra guardato, ascolta, quando sembra ascoltato, interroga, quando sembra interrogato. Si costruisce una situazione seduttoria, in cui le domande attirano, spostano e costringono l'altra persona a dichiarare «io sono qui».

Tra il desiderio di capire ciò che dice e fa, frequente domanda esegetica del popolo (da dove gli viene tale autorità?), e la speculazione ideologica di chi cerca come reintegrare il tutto in un quadro assestato (è meglio che uno solo muoia per il popolo), Gesù ci viene narrato come uno che domanda, fino a domandare su di sé: «Voi chi dite che io sia?». La dinamica del domandare si mostra così

---

<sup>14</sup> Per una più ampia spiegazione si può vedere Ch. THEOBALD, *Il cristianesimo come stile. Un modo di fare teologia nella postmodernità*, 2 voll., trad. it., Bologna 2009.

non solo una 'strategia retorica' di captazione dell'interlocutore, una falsa domanda di cui si conosce già la risposta; giungere fino a domandare su di sé mostra che la domanda è l'opzione di mostrare come l'identità del sé si dà solo nello sbilanciamento di apertura all'altra persona e al suo sguardo, prima che alle sue opinioni. Come non pensare all'emblema del corpo crocifisso che, già posto in alto a braccia allargate, viene 'aperto' dal colpo di lancia, esposto anche nel proprio interno?

Tutta la scelta narrativa del parlare in parabole, del manifestarsi e nascondere, dello spiegare in modo oscuro, si mostra come una dinamica che vuole spezzare la strettoia tra una spiegazione e una regolamentazione, e instaurare una erranza, un viaggio, il movimento della conversione: il segreto viene dal cuore dell'essere umano, non da fuori di lui, l'interpretazione è affidata agli occhi di chi guarda e la conversione, il viaggio da compiere, è cercare continuamente la risintonizzazione espropriata tra il segreto del cuore e la risposta che viene da altrove.

b. Una ricollocazione del senso: «Avete inteso che fu detto ..., ma io vi dico ...» (Mt 5,21ss.). Intere biblioteche sono state scritte sul rapporto tra Gesù e l'ebraismo che lo genera, sul rapporto tra Legge e Vangelo, a cominciare dal tempo stesso della narrazione e della stabilizzazione dei testi neotestamentari, ad esempio nelle lettere di Paolo. Ma un elemento sembra indubitabile: c'è un cambiamento di statuto rispetto alla legge, un orizzonte che spezza e si ricompone e non cancella, non giudica, non disprezza, ma ricostruisce in un altro senso. Matteo, nel testo citato, costruisce addirittura una sorta di dizionario enciclopedico delle contrapposizioni, quasi a ridire, rinominare la totalità secondo un altro criterio.

Il procedimento della conversione, che abbiamo indicato nel primo punto, non nasce da zero per ogni biografia, né si ripete senza accumulo: costituisce una storia, che ci precede e ci seguirà. Gesù nasce da un popolo che aveva anche pubblicamente già codificato il rapporto di espropriazione di sé sotto gli occhi di Dio, rendendolo oggettivo nella Legge. Gesù fa nascere una storia di cui le prime tracce ci vengono narrate nel Nuovo Testamento stesso e che prosegue ancora.

In questo «Avete inteso che fu detto ..., ma io vi dico ...» c'è una indicazione di metodo permanente, dunque, nella dimensione della resa pubblica dell'erranza di conversione che resterebbe altrimenti geniale opera poetica della vita di ognuno: nulla mai potrà

più porsi idolatricamente come senso univoco (non chiamate nessuno maestro su questa terra), e contemporaneamente non ci si può sottrarre a quest'opera di dare un corpo alla verità, al cercare sensi plurali e comunicabili. La storia della vita, e della vita condivisa, diventa il motore di un processo di permanente conversione, non solo dei singoli e dei loro comportamenti (ah, il dilagare della lettura moralistica!), ma conversione della direzione di lettura, del guardare, dell'ascoltare, dell'interpretare.<sup>15</sup> E ci sembra assolutamente chiaro come stia proprio in questa tensione la sfida particolarmente significativa nel momento in cui una forma di mediazione (la cristianità gregoriana) finisce definitivamente e ancora non si mostra a cosa i nostri sensi, estetici e storici, corporei, potranno applicarsi. È proprio la forma pubblica che ci manca!

c. Il virtuale della relazione tra sensi: «Chi mi ha toccato?» (Lc 8,45 e paralleli). Ed eccoci all'ultimo passo, a quel «Chi mi ha toccato?» detto tra la folla che spinge, detto per il tocco di una donna, e impura. Una relazione di sensi sottili (il segreto e la vergogna della donna, la sensibilità quasi irragionevole di Gesù) ci viene narrata nell'incrocio di una erotica, laddove le differenze più oppostive ed archetipiche si sfiorano, uomini e donne, puro e impuro, il sangue.

Il procedimento perenne della conversione, che cerca molteplici oggettivazioni corporee, chiede il tocco dell'immaginazione e della sensibilità, chiede l'esercizio dei corpi non più come la mediazione/applicazione delle idee, ma piuttosto come luogo dell'apprendimento, fonte di parole e di atti, luogo che ci conforma.

---

<sup>15</sup> «Questo 'corpo mistico' ritagliato dalla dottrina, soprattutto, richiama subito l'attenzione sull'andare in cerca di cui è lo scopo: la ricerca di un corpo. Indica l'obiettivo di un cammino che, come ogni pellegrinaggio, muove verso un sito segnato da una sparizione. Un discorso c'è (un *Logos*, una teologia ecc.), ma gli manca un corpo – sociale e/o individuale. Che si tratti di riformare una Chiesa, fondare una comunità, edificare una 'vita' (spirituale) o di preparar(si) un 'corpo glorioso', la produzione di un corpo svolge nella mistica un ruolo essenziale. Ciò che si formula come rifiuto del 'corpo' o del 'mondo', lotta ascetica, rottura profetica, non è altro che la delucidazione necessaria e preliminare di uno stato di fatto a partire dal quale comincia il compito di offrire un corpo allo spirito, di 'incarnare' il discorso e dar luogo a una verità. Contrariamente alle apparenze, l'assenza non si colloca dal lato di ciò che fa rottura (il testo), bensì dal lato di ciò che 'si fa carne' (il corpo). *Hoc est corpus meum*, 'Questo è il mio corpo': questo *logos* centrale richiama un che di scomparso e chiama un'effettività. Prendono sul serio questo discorso coloro che provano il dolore di un'assenza di corpo. La 'nascita' che attendono tutti, in un modo o nell'altro, deve inventare al verbo un corpo d'amore. Di qui il loro andare in cerca di 'annunciazioni', di parole che facciano corpo, di un parto mediante l'orecchio»; M. DE CERTEAU, *Fabula mistica*, pp. 125-126.

È un reale? È un fantastico? È piuttosto il virtuale di ogni sensualità possibile: il desiderio della donna, il suo dire e sapere dove è, il suo spezzare le logiche di senso e di legge, rendono possibile che colui che domanda si domandi chi ha toccato il suo mantello e il suo corpo.

E diciamo virtuale, perché di messa in scena si tratta, di 'sacramento' dovremmo dire nel linguaggio teologico classico, di segno significante che non ha bisogno dell'esposizione materialistica dei corpi e dei saperi, ma piuttosto tesse il racconto di una relazione di conversione, di fede e di guarigione, senza dover costruire un dizionario specialistico. Fa realtà, per noi e per gli altri, a partire da ciò che i corpi dicono.

Spesso sono le donne nel genere di racconto dei vangeli ad assumere questo ruolo che attiva i sensi e i loro effetti (l'adultera, la samaritana, Maria di Magdala a cui Gesù il risorto dirà «Non mi toccare» in Gv 20,17). Perché le donne sono l'altro del corpo e dei sensi, sono il con-tatto necessario e pericoloso, sbilanciante, sono il fantasma del rimosso, se guardate dalla presunta centralità e totalità del maschio, operano il tocco dell'altro indispensabile al processo a cui la vita stessa di Gesù viene sottoposta.

Tre emblemi della Sapienza che si fa, dunque; solo tre, ma non qualsiasi, poiché sono una architettura: dire, ascoltare e toccare o l'attivo, il passivo e il carnale o le mille altre classificazioni che le nostre 'macchine per decifrare' possono individuare.

La questione che emerge, in modo evidente, dai primi due passaggi compiuti, l'esame di dove tutto è cominciato con la lettura di Bosch e la ricerca di emblemi della Sapienza del *Logos*, è: nei vangeli è comunque necessario salvaguardare un senso ultimo, si può o no accettare un rimando che rischia di essere all'infinito senza mai ancorarsi, bisogna comunque in ultimo poter riconoscere il contenuto di ciò che si dice? Ci pare di poter dire, con una specie di paradosso provocatorio, che il Vangelo risulta a questo punto narrazione più postmoderna della modernità di Bosch! Infatti non si limita alla frattura del legame univoco tra nomi e realtà/senso, che è il primo passaggio, ma completa il circuito scommettendo che sia possibile compiere anche il secondo passo, e cioè che i sensi/realtà producano ancora nomi sensati anche senza doverli costringere e spezzare in una unicità determinata dalla sola ragione. Sentire, incontrare, commuoversi, toccare ed essere toccati non disegnano un universo provocatoriamente affabulatorio, ma piuttosto costru-



scono una fonte di conformazione, in particolare di conformazione a Cristo, certamente difficile da definire (se non nella narrazione di una vita ...) e da governare, ma unica condizione di possibilità per un senso che non ci renda schiavi di un'unica logica (e dunque di una ideologia), ma piuttosto liberi soggetti di una erotica.

## 5. *Sentire con i piedi, là dove siamo arrivati nel viaggio*

Ciò che ci viene mostrato, dunque, è il lieve passaggio che mette in movimento, sono i sensi spirituali di un'anima 'materiale' che ha segnato con forza le migliori capacità delle vite credenti nella sua storia: la forma primaria è quella del tema biblico della conformazione a Cristo, alla sua passione (passione, appunto, non ragione!), alla sua vita, tema costante della *mimesis Christi*. Nel corso dei secoli, poi, questa struttura fondamentale permane, più o meno oscurata a seconda dei casi, a volte carsicamente mantenendosi nella devozione o in temi o gesti spirituali: comunque resiste come capacità dell'imparare dal corpo di Cristo, prima che dalla dottrina. Il senso si mantiene nel dialogo tra dottrina e spiritualità proprio attraverso quella 'imitazione di Cristo' che quando sfugge alle riduzioni moralistiche riesce a far intuire una sapienza pratica che sa, sente, dice e fa in una plurale unitarietà.

Un caso classico di questa elaborazione è quello della devozione al Cuore di Gesù, che non abbiamo qui lo spazio di studiare, ma che meriterebbe, davvero, un approfondimento:

«Ritroviamo qui [nella devozione al Cuore di Gesù] quella dimensione estetica della fede che ruota intorno alla figura della *mimesis Christi* ... essa può ben rappresentare la forza effettiva (anche per Gesù) della qualità affettiva del legame originario della fede per la stessa verità cristiana di Dio. La fede, in quanto corrispondenza pratica del cuore all' 'investimento' di *agape* che è il *Logos* incarnato, genera un'armonica del vivere credente che è sensibile agli stati di vita e alle passioni del corpo del *Logos* stesso.

Tale intuizione della devozione non rimanda alle invisibilità dello spirito, ma si sofferma sorprendentemente sullo 'spessore' materiale dell'attuazione della fede. Assente è qui il riferimento all'anima, ma ben presente è il richiamo al realismo corporeo del cuore quale luogo di configurazione della relazione credente con Gesù».<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> La citazione è tratta da un piccolo libro davvero prezioso: M. NERI, *Gesù. Affetti e corporeità di Dio. Il Cuore e la fede*, Assisi 2007, pp. 165-166.

Sarebbe da ricostruire l'affresco degli elementi messi in gioco: anima, cuore, *Logos*, corpo; quello che qui ci preme far notare è la figura della fede che emerge: «un'armonica del vivere credente che è sensibile agli stati di vita e alle passioni del corpo del *Logos* stesso». Nella citazione il termine 'sensibile' è ai nostri occhi ancora troppo debole, si tratta piuttosto del processo che abbiamo indicato più sopra, la chiusura del cerchio che era stato reso 'monofisita' dall'averlo ridotto all'unico legame tra dottrina e realtà e all'unica direzione dalla verità della dottrina alla trasformazione del reale.

Dove siamo dunque giunti, in questo breve viaggio? Dobbiamo sentirlo con i piedi, descriverne il luogo, più che non costruirne la struttura sistematica. Siamo infatti nel pieno di una selva oscura, lasciata la città costruita dalle generazioni che ci hanno preceduto e non ancora in grado di indicare con completezza i confini e la struttura che la nuova città dovrà rispettare. Siamo Enea, con il padre sulle spalle e il figlio per mano (e, forse, come vedremo tra poco, la perdita della moglie, in questa figura classica non è perdita da poco ...). Dunque, ci pare, benchè questa sia davvero 'la questione', come vorrebbe indicare il titolo, che sia anche la parte su cui saremo necessariamente più scarni e incerti.

Si tratta di ricostruire un luogo, e lo faremo con tre brevi assi: gli elementi di paesaggio che si vanno intuendo, l'orizzonte a cui guardiamo per avere misura e direzione e il percorso che i nostri piedi sono chiamati a sentire.

Dal punto di vista degli elementi del paesaggio, il luogo dove ci troviamo mostra i sensi spirituali come articolazione della forma di libertà nel e al corpo:

«I sensi spirituali, necessari per apprezzare l'anticipazione che in tal modo si annuncia e si offre all'esperienza, non sono un'alternativa ai sensi materiali. Sono, invece, l'affinamento spirituale di quei sensi medesimi. E insieme, il modo tipico dello spirituale dell'uomo: che ha bisogno di avere un corpo per potersi apprezzare nella compiuta destinazione delle proprie facoltà. Ma l'esercizio di tali sensi è il frutto di educazione accorta e di intenzione coltivata. Si tratta infatti di dare al proprio corpo la forma della libertà, e di resistere all'eredità di una scissione originaria che ne minaccia quotidianamente l'armonia».<sup>17</sup>

Questo implica una teologia in cui la storicità e la soggettività come intreccio tra ciò che ci è dato, ciò che scegliamo e ciò che ci

---

<sup>17</sup> P.A. SEQUERI, *L'estro di Dio. Saggi di estetica*, Milano 2000, pp. 7-8.

rende culturalmente collocati in un tempo e in una cultura/società sono non solo irrinunciabili, ma condizione di possibilità della teologia stessa. È limitativa questa lettura? Certamente. Perché non provare a sondare più a fondo la questione della sensibilità? Perché qui (non in ogni occasione o luogo) rischierebbe di essere fuorviante, secondo noi: si dovrebbe creare un eccesso di filosofia per la contestualizzazione di questo tema, un eccesso di linguaggio specialistico per mostrare i nessi, un eccesso di esegesi per costruire il rispetto della realtà. Non abbiamo ancora tutti questi elementi da poter dire senza rischiare di perdere la strada.

Per questo ci vorremmo limitare (sperando che questo non comprometta comunque l'intuizione della decisività della questione ... anche chi legge può e deve usare la propria capacità di immaginazione e di associazione di immagini!) all'unica dimensione di questa questione che ci sembra sufficientemente chiara, quella che indicavamo all'inizio come intreccio tra teologia, storicità e soggettività, che è uno (e uno solo) degli elementi di paesaggio per la ricerca di un corpo per il *logos*. Un elemento, ma rilevante, ci pare.

Il caso tipico ed esemplificativo di questa rilevanza è la questione del genere (la moglie di Enea, appunto!). Come sappiamo, il 'genere' indica l'identità sessuata in quanto luogo di formazione dell'identità come posto esattamente in un incrocio particolare: è infatti l'esperienza fondamentale che ognuno ed ognuna fa, consapevolmente o meno, dell'intreccio tra l'immediatezza di ciò che ci è dato (elementi biologici, 'naturali' con cui veniamo al mondo), la mediatezza della realtà (l'educazione, il linguaggio, le condizioni economiche e culturali del tempo e del luogo, la simbolica condivisa) e la libertà di ogni persona di articolare questi dati costruendone una biografia che è insieme non assoluta (non totalmente determinata da se stessi) e responsabile (cioè comunque con una libertà di sostanza). Questo non dovrebbe stupire i cristiani e le cristiane: sappiamo che siamo creature (cioè riceviamo ciò che siamo come dono, non determinato da noi, come immagine di Dio), storiche (cioè in una dinamica di legami reciproci che ci condizionano e che condizioniamo), libere (cioè chiamate a diventare ciò che siamo nell'esercizio responsabile di biografie, ognuna unica e irripetibile agli occhi di Dio).

Ma denso di conseguenze è pensare questo non come un «tema» possibile della riflessione teologica, accanto ad altri, ma piuttosto come la soggettività storica possibile della teologia *tout court*.

Dal punto di vista dell'orizzonte, poi, del luogo che i nostri piedi sentono, occorre assumere l'orizzonte dello stile:

«perché ci vuole stile per andare a prendere dimora in questa bellezza, senza che il passo del nostro corpo pregiudichi l'ingresso altrui, o sia così sfacciatamente evidente da costringerli a seguirci. Lo stile è qui quell'attimo di esitazione piena di attesa e timore che vedi nei corpi dei nostri bambini quando sono sulla soglia di ogni promessa ... Quando l'animo non si vergogna di questo fremito del corpo, quando non sente l'imbarazzo nelle passioni dei sensi, allora si intuisce la godibilità del con-tatto col *Logos* incarnato di Dio». <sup>18</sup>

Questo implica che il metodo è importante come o più del contenuto e che alla dinamica 'ortodossia ↔ ortoprassi' realizzata dalla relazione 'teologia ↔ morale/spiritualità' occorre sostituire invece la dinamica 'pratica ↔ riflessione critica ↔ pratica' dove la teologia, eventualmente la morale, e la spiritualità entrano in ognuno dei tre momenti, con la strumentazione sia dei propri riferimenti filosofici, sia dei riferimenti storici, magisteriali e biblico-esegetici che sono necessari.

Dal punto di vista del percorso, poi, ci sembra che solo il piacere del bello ci possa guidare. E che, coscienti che questa parola, 'bello', ha in teologia una storia così lunga, e proprio a causa di questo, siamo quasi ridotti al silenzio. Siamo costretti all'umiltà degli accenni e delle evocazioni se non vogliamo smentire tutto ciò che fin qui abbiamo detto, siamo obbligati ad accettare che non sappiamo ancora dire l'altro nella libertà, dire le altre cose nella verità, essere così simili a Cristo da avere, se questo sarà possibile, parole che abbiano il suono di una domanda seduttoria. E così vorremmo chiudere con una traccia, un invito, una figura:

«Ora invece la terra  
si fa sempre più orrenda:  
il tempo è malato  
i fanciulli non giocano più  
le ragazze non hanno  
più occhi  
che splendono a sera.  
E anche gli amori  
non si cantano più,  
le speranze non hanno più voce,

---

<sup>18</sup> M. NERI, *Gesù*, p. 176.

i morti doppiamente morti  
al freddo di queste liturgie:  
ognuno torna alla sua casa  
sempre più solo.  
Tempo è di tornare poveri  
per ritrovare il sapore del pane,  
per reggere alla luce del sole  
per varcare sereni la notte  
e cantare la sete della cerva.  
E la gente, l'umile gente  
abbia ancora chi l'ascolta,  
e trovino udienza le preghiere.  
E non chiedere nulla».<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> D. M. TUROLDO, *Nel segno del Tau*, Milano 1988, pp. 30-31.



Parte terza

**Sguardi**





# Immagine di culto – scrittura – corpo – arte

Riflessioni per una teoria elementare dei media nel monoteismo

di Eckhard Nordhofen

La mia tesi principale è che si capisce meglio la storia del monoteismo biblico, come pure la storia del monoteismo in generale, se la si intende come una storia di media, o come una storia dei passaggi da un medium a un'altro (*Medienwechsel*).

## I.

Anche se il divieto delle immagini, il secondo comandamento del Decalogo, fa parte della storia dell'origine del monoteismo, vorrei cominciare le mie riflessioni proprio con un'immagine. Si tratta di *Vanitas/Natura morta* (o *Cristo con Marta e Maria*) di Pieter Aertsen (1552). L'opera di Aertsen permette di illustrare bene due tappe importanti, anche se molto distanti tra di loro, di ciò che definisco come un cambio di medium (fig. 1).

La vita di Pieter Aertsen, dal 1508-1509 al 1575, coincide con l'era della Riforma ad Amsterdam. Molte delle sue prime opere furono distrutte dall'iconoclastia calvinista. È ben noto però che l'iconoclastia nelle chiese olandesi non lasciava per nulla disoccupati pittori e pittrici. Accadde un cambiamento grandioso di ruoli: invece che per le chiese, essi cominciarono a dipingere per gli edifici delle gilde e per altri spazi pubblici rappresentativi, in particolare per le benestanti case borghesi, dove essi trovarono gli appassionati, i conoscitori e i collezionisti delle loro opere. Nel periodo aureo, che era allora ai suoi inizi, Amsterdam era la città più ricca del mondo, e così le immagini trovavano un nuovo contesto e una nuova funzione, un nuovo *Sitz im Leben*.

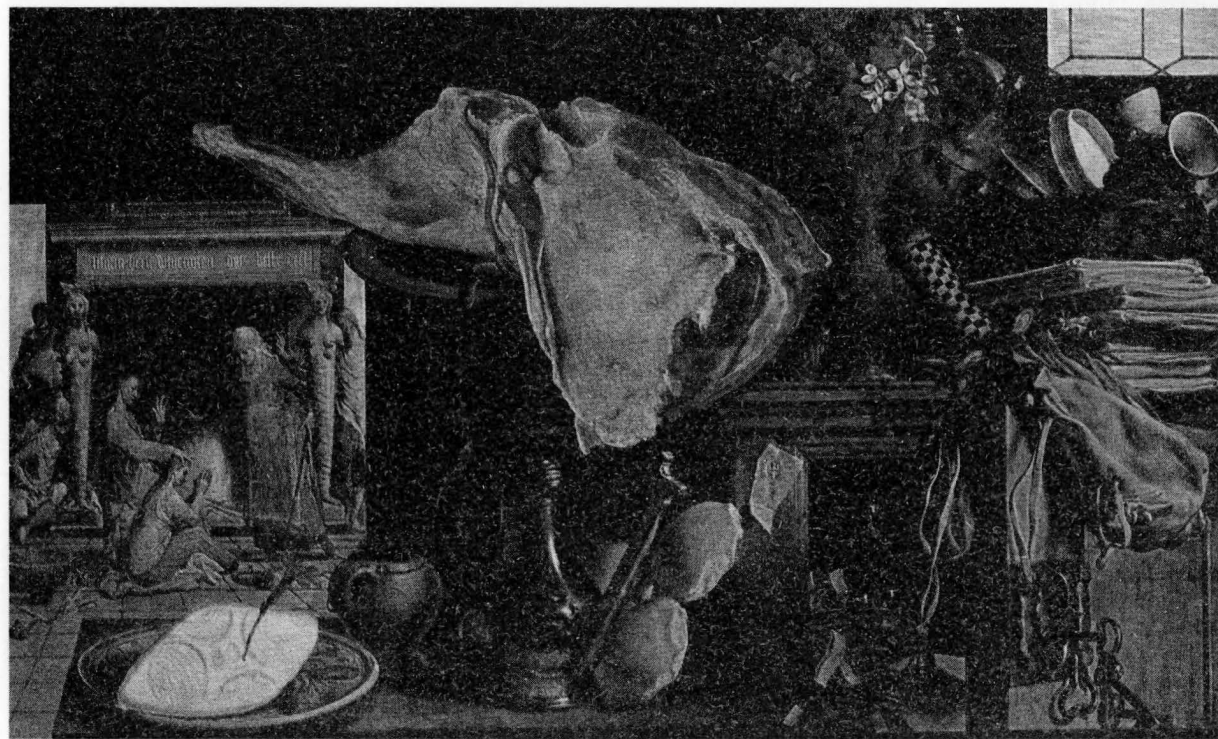


Fig. 1. Pieter AERTSEN, *Vanitas/Natura morta, o: Cristo con Maria e Marta* (1552).

Lo spostamento della pittura dallo spazio sacro al mondo profano tradizionalmente è stato inteso come un progresso nella storia dell'arte: anzitutto perché questo spostamento è stato concomitante a particolari sviluppi estetici, con un aumento di 'arte' nel senso di una maggiore abilità artigianale.<sup>1</sup> Questo progresso ha significato però, in una certa prospettiva della storia, anche un venir meno della religione, e quindi il cambiamento era interpretato entro la cornice di una prima teoria della secolarizzazione, che oggi non appare più convincente.<sup>2</sup>

Chi, come Aertsen, dipinge una natura morta, con scene di mercato, frutta, verdura, la bancarella di un macellaio, sembra allontanarsi da soggetti sacri. Si vuole fedele alla terra che mette in mostra, alla magia della realtà finita. La sua arte sembra consistere in uno sdoppiamento piacevole e illusorio del mondo. Oggetti conosciuti dalla vita quotidiana appaiono ancora nell'immagine, e ora più facilmente quest'immagine può essere confusa con gli oggetti tridimensionali a cui rimanda, tanto più elevata sembra l'arte dell'artista, al punto che il *tromp l'œil* diventerà presto un genere d'arte.<sup>3</sup>

Se, però, la secolarizzazione significa davvero un allontanamento dalla religione, Aertsen non ne offre un buon esempio. La conversione dal cielo alla terra avviene più nella testa dello storico o della storica dell'arte che non in quella di Aertsen. Quasi regolarmente troviamo scene bibliche nelle sue opere, spostate in secondo piano nelle rappresentazioni di natura morta. Nell'esempio citato si tratta della visita di Gesù a casa di Lazzaro e della scena in cui Marta si lamenta di doversi occupare da sola delle faccende di casa, mentre Maria dedica tutto il suo tempo a Gesù e al suo messaggio. Dopo aver 'letto' con un secondo sguardo queste scene bibliche, si torna forse, con un terzo sguardo, alla natura morta in primo piano, per leggerla in modo nuovo: è uno strano arrangiamento di oggetti che difficilmente potremmo trovare così assemblati nella vita quotidiana. Al centro si trova una coscia d'agnello, il cui posizionamento richiederebbe un'installazione

---

<sup>1</sup> *Kunst e können* hanno la stessa radice in tedesco – un po' come 'arte' e 'artigianato' in italiano.

<sup>2</sup> Cfr. H. JOAS, *Braucht der Mensch Religion? Über Erfahrung der Selbsttranszendenz*, Freiburg i.Br. 2004, pp. 12-31.

<sup>3</sup> Cfr. P. MAURIÉS (ed), *Il tromp l'œil. Illusioni pittoriche dall'antichità al XX secolo*, trad. it., Milano 1997.

complicata e improbabile: è sospesa sopra l'orlo di una ciotola. Sotto di essa ci sono una brocca di vino, tre pani sistemati in forma di triangolo e un piatto con un oggetto bianco nel quale è infilato un garofano. Il pane, il vino e l'agnello macellato hanno un significato eucaristico. I semi di garofano, conosciuti anche come spezia, hanno la forma di chiodi battuti a mano, da cui anche il nome tedesco, *Nelke* o *Näglein* (piccolo chiodo). Il fiorellino è, quindi, semantizzato: ricorda i chiodi con i quali Gesù fu messo in croce, uno dei requisiti conosciuti (almeno in passato) come *arma Christi*. Il significato dell'agnello, del pane e del vino è noto non solo a chi conosce i testi biblici. Possiamo quindi presumere che la fruizione dell'immagine funzioni attraverso una doppia codificazione, e che dunque questa carica religiosa attinta alla vita quotidiana abbia davvero poco a che vedere con una persunta secolarizzazione.

Certamente è possibile intendere questa codificazione dei singoli elementi dell'immagine con i loro doppi significati come un gioco intellettuale, o come un'arte *sui generis* di 'enigmistica dell'immagine', come la si trova più tardi nei rebus, buoni per divertirsi in compagnia. Ma quanto più l'illusione dell'arte diventa mimetica, tanto più essa invita a leggere con attenzione, prima negli oggetti dipinti, e poi negli oggetti non-dipinti della vita quotidiana. Tali immagini mostrano un mondo di oggetti che 'parlano'. Ma cosa ci 'dicono'?<sup>4</sup>

Non fu Aertsen a inventare la doppia codificazione. Erwin Panofsky, il promotore della 'iconologia', nel suo libro *Early Netherlandish Painting* (1953) parla di un «simbolismo nascosto» ravvisabile in molte opere d'arte dei Paesi Bassi.<sup>5</sup> Simboli come il giglio, segno di purezza verginale, erano usati da molto tempo, forse da sempre. Ciò che è nuovo qui non è la simbolica, ma il suo mascheramento. Questi oggetti caricati di un significato semantico sono come testi che vanno letti.

Il fatto che gli oggetti ci parlino è legato a una fondamentale disposizione antropologica: abbiamo un rapporto antifonico con il nostro ambiente. Nella pittura della prima età moderna nei Paesi

---

<sup>4</sup> H. BLUMENBERG, nella sua importante monografia *La leggibilità del mondo. Il libro come metafora della natura*, trad. it., Bologna 1989, ha coniugato in molti modi il noto *topos* che il mondo sia un libro e che esista un'arte di saper leggere questo libro.

<sup>5</sup> Cfr. il capitolo quinto, «Reality and Symbol», in E. PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge (MA) 1953.

Bassi, questo rimando naturale tra l'interiore e l'esteriore, tra persone umane e oggetti, viene accentuato da un secondo livello di significati, che inizialmente rimane nascosto, ma poi si rivela alla persona che sa leggere.

Con pittori come Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, il maestro di Flémalle (Robert Campin) e pittrici e pittori a loro contemporanei prendeva avvio nei Paesi Bassi una pittura celebrata per la sua finezza e la *mimesis* dettagliata, circondata da uno splendore iper-realistico. Costoro seppero amplificare il linguaggio degli oggetti al di là del serbatoio dei simboli convenzionalmente semantizzati, fino a dare l'impressione che ogni cosa avesse un significato. Con le loro rappresentazioni entriamo in un mondo dove quasi tutti gli oggetti 'parlano', non come decorazione casuale o aneddotica, ma come elementi significanti. Il termine adottato da Panofsky, 'iconologia', mette a punto il problema: l'immagine (*eikon*) diventa un equivalente della parola (*logos*), che può essere tradotta nel mondo delle parole come in un'altra lingua. Questa carica di significato degli oggetti – più forte di quella che trasmettevano gli attributi di sante e santi nelle immagini medievali – rappresenta una spiritualizzazione della realtà *tout court*, un realismo spirituale che, ovviamente, non corrisponde allo schema della secolarizzazione e che è molto controverso nella storia dell'arte.<sup>6</sup>

La discussione su quanto lontano ci si possa spingere nella codificazione e se veramente ogni dettaglio di un'immagine possa essere tradotto univocamente nel linguaggio proposizionale, corrisponde però esattamente, a mio avviso, al programma dei pittori e delle pittrici della prima età moderna: rappresentando i tradizionali simboli univocamente semantizzati con lo stesso realismo di ogni altro oggetto nell'immagine, costoro risvegliano nel pubblico l'aspettativa di trovare ogni singolo elemento aperto all'interpretazione, indipendentemente dal successo nel gioco del trovare ciò che è nascosto. Il pittore o la pittrice richiedono e si aspettano uno sguardo interrogativo che cerca il significato in

---

<sup>6</sup> Riguardo alla discussione sulla metodologia iconologica si veda B. ECLERCY, *Von Mausefallen und Offenschirmen. Zum Problem des «disguised symbolism» bei den frühen Niederländern*, in S. KEMPERDICK - J. SANDER (edd), *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden*, Frankfurt a.M. 2008, pp. 133-147. Otto Pächt, rappresentante della scuola di Vienna della storia della forma e dello stile, rimane scettico nei confronti della metodologia iconologica.

tutto. Il *surplus* non univocamente semantizzato dei dati del reale è aperto a un'interpretazione che non deve essere assolutamente univoca, ma che accetta anche il riferimento latente, vago. Di più: poiché si tratta di oggetti dell'ambiente quotidiano, l'immagine funziona come una richiesta di cogliere anche nel mondo al di là delle immagini uno sfondo di significato visibile/invisibile. L'alterità del sacrale, tradizionalmente collocato nello spazio separato della chiesa, entra così dopo l'iconoclastia nel mondo profano, e a ciò corrisponde anche il programma teologico del calvinismo, che intende l'ortoprassi pura del quotidiano, in particolare nell'ambito del lavoro, come prassi religiosa.

Chi impara da tali immagini guarderà al suo contesto profano con uno sguardo spiritualmente rettificato e invece di scomparire, la dimensione religiosa fermenterà la sua vita quotidiana. Questo mutamento dei modi di segnalazione dell'alterità sembra svalutare il tradizionale dualismo tra sacro e profano e portare il cielo sulla terra. Esso crea però un nuovo problema: il mondo letto nella prospettiva di una spiritualità del quotidiano non è più distinguibile da un mondo non interpretato, senza Dio. Questo tipo di arte piace anche alle persone che non sono sensibili alla religione. Anche un negoziante o una commerciante 'senzadio' può godersi i frutti del suo lavoro e guardare una natura morta senza decifrarne le sue devote doppie codificazioni. La creazione di alterità dipende unicamente dallo sguardo di chi osserva.

Si tratta di un problema fondamentale, che però non vale per Pieter Aertsen, dato che egli si premunisce nei confronti di uno sguardo irreligioso sugli oggetti rappresentati, rendendo univoco il riferimento spirituale. Le scene bibliche in secondo piano nelle sue opere rappresentano per così dire il legame tra il medium della scrittura, cioè la Scrittura Sacra della Bibbia, dove si possono leggere le scene da lui rappresentate, e la lettura applicata alla composizione di oggetti dipinti in primo piano, in modo che la lettura delle immagini si affianca alla lettura del testo. Aertsen rappresenta una fase intermedia tra la carica puramente spirituale degli oggetti, anche in assenza di un contesto narrativo ben definito, e il testo del Vangelo, violando intenzionalmente la coordinata temporale della realtà (pensiamo a Kant e al suo *a priori* del tempo come 'forma pura dell'intuizione'): i personaggi biblici indossano abiti antichi ma agiscono sullo stesso palcoscenico dei personaggi contemporanei, per sottolineare l'importanza

della Sacra Scrittura per il presente. La scena biblica, scoperta nell'immagine grazie a un secondo sguardo, rappresenta lo sfondo autorevole del quotidiano.

Quest'immagine contiene un altro aspetto particolare? Esiste forse una tensione interna che scaturisce dalla contrapposizione tra il messaggio del primo piano e quello del secondo piano? In primo piano regna il quotidiano potenzialmente caricato della spiritualità calvinista. Nella scena biblica, l'alterità è ancora tradizionalmente caratterizzata come sacrale. Si vede Gesù benedire Maria, la quale è circondata da una raggiera – apparentemente un'aura, un'aureola, un resto dell'iconologia attributiva della tradizione dell'immagine sacra precedente alla Riforma. Ma attenzione: lo sguardo attento coglie che ciò che appare come un'aureola è invece il riflesso del fuoco nel caminetto. Lo scopo della pericope evangelica è l'elogio di Maria nel suo elevarsi dalla vita quotidiana rivolgendosi esclusivamente a Gesù e al messaggio dell'inizio del regno di Dio. Qui si tratta di lavoro, e più specificamente del lavoro casalingo, e chi vi vede, secondo l'ottica della tradizione calvinista, il vero servizio a Dio, viene contraddetto/a in questa pericope da Gesù stesso.

Nell'esempio di Pieter Aertsen possiamo vedere che le immagini non diventano per niente areligiose. La loro doppia codificazione evidenzia, invece, la carica religiosa del quotidiano che così viene a trovarsi, nella sua totalità, sotto l'insegna del religioso.<sup>7</sup>

## II.

Parlando di una contrapposizione tra l'immagine d'arte e l'immagine di culto, un altro cataclisma mi sembra molto più impressionante. Retrocediamo di buoni settecento anni e diamo

---

<sup>7</sup> H. BELTING, nel suo classico *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, descriveva i cataclismi della prima età moderna ancora nella cornice della tradizionale, ormai superata teoria di secolarizzazione. Nelle sue opere seguenti, soprattutto in *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998, e in *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*, München 2005, ha lui stesso rivisto la sua tesi che l'immagine di culto corrisponda a un medioevo religioso, mentre l'età moderna si sia rivolta in misura sempre maggiore verso l'immagine artistica, in quanto sempre più secolarizzata e a-religiosa. In ogni caso, più che una sua tesi, si trattava probabilmente della suggestione del sottotitolo dell'opera: *Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, cioè 'Una storia dell'immagine prima dell'età dell'arte'.

un'occhiata al secondo Concilio di Nicea (786), che mise momentaneamente fine alla grande e secolare disputa sulle immagini nell'impero bizantino, una disputa aggravatasi nel VII secolo e risolta a Nicea – un evento che la chiesa ortodossa celebra ancora oggi come la festa dell'ortodossia. La conclusione definitiva della controversia sulle immagini si ebbe solo nell'835, ma a ben vedere anche questa fu una conclusione momentanea, in quanto la controversia si è riaccesa, come visto, durante la Riforma, e in fondo continua fino ad oggi.

Il Concilio di Nicea conferiva alle immagini una carica quasi sacramentale. Nell'ottica della tradizione della teoria platonica della *metexis*, secondo la quale ciò che viene empiricamente ideato, nella sua materia contingente, non può raggiungere l'idea ma comunque parteciparne, anche le immagini del sacro, in particolare le immagini della madre di Dio e l'immagine di Cristo, rendono presente il mistero di Dio e perciò possono essere viste come sacre.

Le icone sono 'scritte', non dipinte, e su ognuna deve apparire anche una scritta in lettere descrittiva del soggetto dell'immagine. Queste regole rendono l'immagine un medium parallelo, una 'sacra scrittura'. Luca, l'evangelista, 'scrisse' in un'azione parallela, secondo la leggenda, la prima icona, l'immagine della madre di Dio con il bambino. La sacralità dei due media è, ovviamente, derivata dalla sacralità dei soggetti che rappresentano secondo modalità diverse ma parallele.

Poco dopo il secondo Concilio di Nicea, nel 794, a Francoforte si svolse il primo Concilio dell'Occidente latino, con l'intenzione di stabilire e formulare una posizione contraria a quella di Nicea nella controversia sulle immagini. Il suo tema centrale fu, oltre quello dell'eresia adozionista di Horos, la dichiarazione finale di Nicea.<sup>8</sup>

Il Concilio di Francoforte rifiuta la funzione quasi sacramentale delle icone così come la troviamo fino ad oggi nella tradizione ortodossa del culto, dove le immagini sono media della presenza di Dio. Nella discussione sulle immagini non era in gioco tanto la loro creazione, e questo è un fatto curioso, perché le modalità e lo stile di produzione dell'icona davano la vera risposta

---

<sup>8</sup> Cfr. H.G. THÜMMEL, *Die Konzilien zur Bilderfrage im 8. und 9. Jahrhundert. Das 7. ökumenische Konzil in Nikaia 787*, Paderborn 2005.



al dilemma del divieto delle immagini dell'Antico Testamento e delle conseguenze dell'incarnazione. Nella stilistica alienante dell'icona, che lascia alle sue spalle tutti i trucchi realistici – celebrati nelle leggende sulla pittura di Plinio il Vecchio –, come l'illuminazione, la *mimesis* nell'ombreggiatura e nella definizione anatomica corretta secondo lo standard nell'arte della tarda antichità, vediamo oggi un segno cosciente dell'alterità che si stacca chiaramente dall'ideale mimetico-illusionista dell'arte ellenistico-pagana. Anche se la stilistica dell'icona era quindi caratteristica del paradigma dell'icona, essa trovava il suo riflesso soprattutto nelle regole e norme per la produzione, lo 'scrivere' dell'icona, e appariva solo marginalmente nella discussione teologica, la quale invece si concentrava sulla pragmatica dell'immagine, cioè sul come trattarla: la distinzione importante appare qui quella tra *latreia* e *proskynesis*, tra adorazione e venerazione.<sup>9</sup>

In fondo, la contrapposizione di Francoforte conferma una tradizione romana che ha la sua origine nelle due lettere di Gregorio Magno a Serenus, il vescovo di Marsiglia, scritte nel 599 e nel 600, nelle quali il papa prese posizione contro l'iconoclastia di Serenus. Nella prima, Gregorio scrive: «noi abbiamo lodato il vostro zelo che non fosse adorato nessun oggetto manufatto, ma pensiamo che non avreste dovuto distruggere quelle immagini».<sup>10</sup> E continua nella lettera seguente: «Altro è adorare le pitture e altro apprendere mediante la storia raccontata dalla pittura ciò che va adorato. Infatti, ciò che offre a coloro che sanno leggere la scrittura, lo offre agli ignoranti che vedono la pittura, perché in essa gli ignoranti vedono ciò che debbono seguire, in essa leggono gli analfabeti».<sup>11</sup>

Ricordando la distinzione di Hans Belting tra l'immagine di culto e l'immagine d'arte, l'uso delle immagini raccomandato da Gregorio rientra solo parzialmente nell'uso culturale: le immagini,

<sup>9</sup> La ricerca ha a lungo ricondotto la controversia tra Nicea II e Francoforte a dei fraintendimenti e traduzioni scorrette dal greco al latino, per il fatto che il sinodo di Francoforte lavorava su una cattiva traduzione latina invece che con il testo originale greco delle dichiarazioni nicene. Ma Georg Thümmel è in grado di mostrare in modo convincente che a Francoforte si sapeva bene di che cosa si parlasse a Nicea (cfr. *ibidem*, pp. 221-222).

<sup>10</sup> GREGORIO MAGNO, *Lettera IX*, 209, in *Lettere (VIII-X). Opere di Gregorio Magno V/3*, a cura di V. RECCHIA, Roma 1998, p. 439.

<sup>11</sup> GREGORIO MAGNO, *Lettera XI*, 10, in *Lettere (XI-XIV). Opere di Gregorio Magno V/4*, a cura di V. RECCHIA, Roma 1999, p. 39.

pensate come un sostituto della scrittura, inaccessibile alle persone analfabete, sono uno strumento di pedagogia della religione, un aspetto secondario, e solo in rari casi oggetto di adorazione.

Qui bisogna fare una distinzione importante: un'immagine di culto rappresentativa, come l'icona del Cristo, è una rappresentazione priva di un contesto narrativo definito. Il pantocratore, sovrano del mondo, è assente: il suo dominio sul mondo è una presenza potente, ma non un influsso diretto. Ciò che vediamo è il signore della storia, non un suo attore. Il sovrano non fa nulla, gli affari di governo trovano in lui il loro punto di fuga, ma sono chiaramente distinti da lui. La sua presenza è puro esserci, un equivalente visivo al tetragramma YHWH, il nome di Dio. La venerazione di una tale immagine è comprensibile. Però il pantocratore delle absidi bizantine e occidentali va distinto dalle scene narrative che si trovano molto presto, come illustrazioni di testi biblici, nelle catacombe o nei mosaici di S. Maria Maggiore a Roma. Propongo, quindi, una distinzione indicativa: l'immagine di culto è presentativa (*präsentativ*), l'immagine d'arte è narrativa. Questo, però, non vale per la modernità.

La controversia sulle immagini riguarda soprattutto le immagini di culto, cioè le immagini presentative, che rendono presenti Cristo o un'altra figura santa e che stimolano un'azione simbolica interattiva, sia essa *proskynesis* o *latreia*, venerazione o adorazione. Adorare un'immagine narrativa non verrebbe quasi mai in mente a una persona credente, e anche se si tratta di un evento biblico e quindi rilevante per la storia della salvezza, o di un miracolo, è molto raro che queste immagini siano state recipite in modo di far inginocchiare davanti a esse. Per l'Occidente latino, le immagini sono illustrazioni di pedagogia della religione, che diventano eventualmente delle sequenze canoniche nella *Biblia pauperum*. Dalla tarda antichità fino al nostro tempo, si possono trovare queste immagini narrativo-illustrative, che non si possono certo chiamare immagini di culto. Oggi a Belting non verrebbe più in mente di considerare il Medioevo esclusivamente nell'ottica dell'immagine di culto, e di indicare l'immagine d'arte come una conseguenza del moderno secolarizzato.

A Nicea, comunque, si sostenne il valore dell'immagine di culto, e Francoforte intervenne contro questa posizione. Così la via occidentale si separò dalla via orientale, senza per questo purificarsi decisamente e radicalmente dalle immagini di culto. La

tradizione dell'immagine di culto si trova ancora nella venerazione moderna delle immagini miracolose (*Gnadenbild*), anche se essa non viene quasi mai tematizzata dalla teologia ed è marginalizzata sotto il nome di 'religiosità popolare' o assegnata all'etnologia. Anche per la corrente di maggior rilievo nello sviluppo dell'arte cristiana, essa non ha avuto quasi nessuna importanza.

La decisione del concilio di Francoforte ha avuto un'importanza notevole anche per la prassi liturgica. Quanto meno l'immagine di culto presentativa si incarica di rendere presente il sacro, di portare il Dio invisibile dell'Antico e del Nuovo Testamento in mezzo alla comunità, tanto più importanti e centrali diventano il sacramento dell'eucaristia, che in senso stretto è non-figurativo (*bildlos*), il corpo di Cristo, le reliquie e i corpi dei santi e delle sante. Solo nell'Occidente latino si sviluppa una specifica tradizione eucaristica che va oltre la messa. Nei riti orientali pane e vino consacrati si consumano interamente, non c'è conservazione delle sante specie. In Occidente invece si sviluppa la tradizione del tabernacolo e della cappella del sacramento: solo qui si mostra alla pietà di chi crede la sfera bianca dell'ostia, elevata dal prete sopra la testa per un lungo momento. Più tardi, nel medioevo, si sviluppano gli ostensori, contenitori che vengono esposti e offerti alla venerazione in riti particolari. Nel XII secolo si stabilisce la festa del *Corpus Domini*, quando si porta il corpo di Cristo nella forma dell'ostia in una processione solenne per le città e i paesi. Cosa vede una persona credente in questa celebrazione dispendiosa? Un disco bianco. Ella vede che in realtà non vede niente. L'ostensorio con il pezzo di pane bianco nel mezzo è la messa in scena della presenza di Dio nella concomitante deprivazione visiva dell'immagine di Dio, come una nuova, inaspettata conseguenza del secondo comandamento. Non vorrei qui far riferimento al quadrato bianco di Malevič ...

### III.

L'incarnazione, il grande passaggio dal medium divino della scrittura al medium divino di carne e persona umana, è il più grande cambio di media nella storia del monoteismo. Per illustrarlo, vorrei di nuovo far riferimento a un dipinto di Pieter Aertsen che lo mette in scena: *Cristo e l'adultera* (1559) (fig. 2).



Fig. 2. Pieter AERTSEN, *Cristo e l'adultera* (1559).

In primo piano vediamo una lussureggiante scena di mercato dalla quale una giovane donna ci guarda con sguardo velato e triste. Tiene in grembo una brocca, nella quale ha infilato la mano. Gli altri vasi che ella sembra offrire alla vendita sono tutti rovesciati, e questo dettaglio risveglia in noi il sospetto di trovare nel quadro una doppia codificazione. Negli studi dedicati all'opera, la mano nella brocca veniva interpretata, ad esempio, come un riferimento alla sessualità.

Ma vediamo cosa porta uno sguardo sullo sfondo dell'immagine, dov'è rappresentata la scena drammatica di Gesù con l'adultera (Gv 8). Con quest'opera, Pieter Aertsen si rivela un lettore acuto e un esegeta geniale attraverso la sua traduzione del testo in immagine. Nel mettere in immagine ciò che conosciamo dalla Scrittura, egli sceglie l'unica scena del Nuovo Testamento in cui Gesù scrive. Di solito, l'attenzione dell'esegesi si concentra sulla frase meravigliosa che Gesù dice agli scribi: «Chi di voi è senza peccato, scagli per primo la pietra contro di lei» (v. 7). L'esposizione narrativa tratta della Scrittura, il medium centrale di Dio, la Torah. Gli scribi vorrebbero mettere Gesù alla prova e vedere se riconosce la dignità della Scrittura: «Mosè, nella legge, ci ha comandato di lapidare donne come questa: tu che ne dici?» (v. 5). Definirei la 'risposta' di Gesù come una 'performance' di insegnamento, un linguaggio d'azione che possiamo tradurre in un linguaggio proposizionale, di cui troviamo tanti esempi nella Bibbia, ed è questa risposta 'performativa' di Gesù che ci mostra Aertsen nel suo dipinto: «Ma Gesù, chinatosi, si mise a scrivere col dito in terra» (v. 6). Il versetto seguente indica che la dimostrazione di Gesù è veramente la sua risposta: «E siccome continuavano a interrogarlo ...». Gli scribi non sono contenti della sua 'risposta', il che significa che nell'intenzione dell'evangelista, essa era tale. Poi Gesù si alza, dice questa bella frase, si china di nuovo e continua a scrivere per terra.

Quel dito scrivente di Gesù non è un dito qualsiasi per l'evangelista Giovanni: è il dito della parola diventata carne, che è, per Giovanni e per chi conosce il prologo del suo vangelo (Gv 1,14), il dito di Dio. È quindi lo stesso dito che, sul Sinai, iscrisse la Torah sulle tavole di pietra. Ciò che scrisse si poteva leggere, e anche se Dio stesso era invisibile, lasciò una scrittura di sua mano, e quindi la scrittura diventò il luogo della sua volontà, il luogo della presenza di Dio. La scrittura diventò Sacra Scrittura.

La mia tesi è dunque che la scena del dipinto di Aertsen tematizza in realtà il cambio di medium dalla scrittura come luogo della presenza di Dio alla parola incarnata. La parola sul logos incarnato del prologo di Giovanni è programmatica. Prima di tutto tratta della parola che era «in principio» e che prendeva forma nell'uomo Gesù, il nuovo Adamo, «il primo di coloro che sono morti». Però Gesù è il modello che bisogna imitare ricevendolo: «ma a tutti quelli che l'hanno ricevuto egli ha dato il diritto di diventar figli di Dio» (Gv 1,12). Pieter Aertsen capisce questo senso esattamente: accetta che il testo del vangelo non ci dica cosa ha scritto Gesù. Capisce che per Gesù e per Giovanni non importa lo scritto, ma la scrittura. La soluzione di Aertsen è geniale: ciò che scrive Gesù in terra lo possiamo leggere, ma cosa leggiamo? È l'alfabeto ebraico, la scrittura come materia prima, concreta ma senza senso. Gesù non scrive un messaggio segreto che va decifrato, ma scrive scrittura, lettere, nessuna proposizione. E quindi traduco la sua performance d'insegnamento come un'arringa contro l'assolutizzazione del testo come sostituto di Dio. In opposizione al comandamento di lapidazione della legge di Mosè, Gesù dis-scrive la scrittura e la depotenzia in quanto medium divino, ordinario e valido fino a quel momento.

Questa scena di Gv 8 non è l'unica che mostra il passaggio di medium dalla scrittura alla carne, ma è forse la più bella. Paolo l'accentua ancora di più: «la lettera uccide, ma lo spirito vivifica» (2Cor 3,6).

#### IV.

L'illuminismo biblico dell'antico Israele è legato strettamente a un medium allora nuovo: la scrittura. Per una storia dei media del monoteismo, come l'intendo io, lo *scriptural turn*, la svolta dall'immagine di culto alla scrittura come medium della presenza di Dio, è la preconditione decisiva. Cosa distingue il medium scrittura dal medium dell'immagine di culto che lo precedeva? Un'immagine di culto come il vitello d'oro (Es 32) può far dimenticare la sua genesi, il suo essere-immagine. Ci sono noti i riti mesopotamici di negazione, nei quali le persone che producevano immagini di culto dovevano presentarsi al pubblico attestando di non avere niente a che fare con la creazione dell'immagine. Un'immagine

di culto deve cadere dal cielo, dev'essere *acheropita*, non fatta da mani umane.

L'autonomizzazione dell'opera d'arte è un fenomeno descritto nel modo più bello nel mito di Pigmalione.<sup>12</sup> Un istante prima, Pigmalione lavorava al suo ideale di donna, e improvvisamente gli viene incontro qualcosa di nuovo e strano. Egli non avrebbe potuto innamorarsi di qualcosa di cui è egli stesso autore, bisogna che sia la figura a guardarlo: chi crea arte conosce l'effetto che produce l'opera con il suo aspettarsi qualcosa dall'artista, come una vera partner. L'arte mimetica non dovrebbe sdoppiare il mondo, ma è sempre minacciata dall'effetto di Golem o di Pinocchio: all'improvviso la bambola comincia a parlare e il burattino vive. La rappresentazione delle divinità in immagini e idoli invita a confondere le immagini con ciò che dovrebbero solo significare. Accanto a questa confusione dell'immagine con la realtà, uno sguardo critico è sempre possibile, come dimostra il frammento di Senofane dov'è scritto che gli dei traci hanno i capelli biondi e gli occhi blu, mentre le divinità etiopi sono nere con il naso corto, e se gli animali avessero mani e strumenti, sicuramente si farebbero dei secondo la propria figura.<sup>13</sup> Questa critica dei media è lo smascheramento della prassi culturale alla quale Israele non si ferma, perché può usare il nuovo medium della scrittura.

Le scienze religiose descrivono questo cambio di medium con il termine *scriptural turn*, la svolta dall'immagine di culto alla scrittura come vero medium della presenza di Dio.<sup>14</sup> Jan Assmann parla di un mutamento del medium, ma più che un mutamento, è una vera e cosciente sostituzione.<sup>15</sup> Con il termine *scriptural turn* Assmann sottolinea non solo il passaggio dalla pittura alla scrittura che già William Warburton e Giambattista Vico avevano notato, ma soprattutto il passaggio dall'oralità alla scrittura (*Schriftlichkeit*).<sup>16</sup> Per le scienze religiose, il passaggio

---

<sup>12</sup> Cfr. OVIDIO, *Metamorfosi*, 10243-10297.

<sup>13</sup> Cfr. SENOFANE, *Testimonianze e frammenti*, trad. it., Milano 2008, frammento 29.

<sup>14</sup> Già Moses Mendelssohn scrisse: «Mi sembra che la trasformazione che con i segni grafici è accaduta in epoche diverse della civiltà abbia avuto da sempre una parte molto importante nelle rivoluzioni delle conoscenze umane in generale e in particolare nelle molteplici trasformazioni dei concetti e opinioni su questioni religiose»; M. MENDELSSOHN, *Jerusalem, ovvero, Sul potere religioso e il giudaismo*, trad. it., Napoli 1991, p. 122.

<sup>15</sup> Cfr. J. ASSMANN, *Die mosaische Unterscheidung*, München 2003, p. 145.

<sup>16</sup> Cfr. *ibidem*, p. 146.

dalle religioni del culto delle immagini alle religioni del libro ha spesso un peso sistematico e viene segnato con i termini di 'religione primaria' e 'religione secondaria'.

Qui non vorrei trattare di classificazioni, ma piuttosto delle possibilità fondamentali contenute nel nuovo medium della scrittura. Cosa c'è di nuovo e di diverso? Un contenuto della conoscenza (*Bewusstseinsinhalt*) che è presente solo grazie al medium della scrittura, è in modo strano e singolare presente e assente allo stesso momento. Nella scrittura si sviluppa un modo ontologico proprio, un modo particolare di esserci. Un oggetto del mondo della natura si distingue poco nei suoi effetti dalla sua rappresentazione mimetica: una frutta deliziosa può stimolare la salivazione come la sua rappresentazione, e perciò la confusione della rappresentazione con il rappresentato è sempre un pericolo. L'effetto del *tromp l'œil* è lo scopo dell'estetica mimetica, un gioco decostruzionista tra l'illusione e il suo smascheramento.

Anche la prassi religiosa del periodo originario del monoteismo biblico, la carica magica dei feticci e degli idoli, diventa un tema di smascheramento illuministico.<sup>17</sup> Il bisogno di avere un partner animato con cui interagire, per avere un influsso anche dove il proprio potere è già finito, ovviamente fa parte della natura umana, ma viene svelato e invalidato dalla ragione. Questo invalidamento del medium antico dell'immagine è però possibile solo quando c'è un nuovo medium che può rappresentare senza fingere una presenza e senza invitare alla confusione. Questo illuminismo, associato in scienze religiose alla religione secondaria – e chiamato da Jan Assman, seguendo il linguaggio di S. Freud e T. Mann, il «progresso del mentale»<sup>18</sup> –, è infatti un salto di qualità nella storia delle religioni. Il Dio del vecchio Israele, la forza fondamentale dell'universo, il creatore di tutto, non è un oggetto nel mondo, ma è di fronte ad esso. Questa singolarità ontologica si esprime nel suo 'nome' che non è un nome ma la fine tracciata di una linea di astrazione: io sono 'l'io-ci-sono'. Questo puro esserci è, paragonato con un oggetto singolo esistente, Niente, oppure il contrario, cioè la *omnitudo realitatis*.

La Torah gode di una venerazione simile a un'immagine di culto, che però è del tutto diversa: all'inizio viene conservata

---

<sup>17</sup> Cfr. K.-H. KOHL, *Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte*, München 2003.

<sup>18</sup> Vgl. J. ASSMANN, *Die mosaische Unterscheidung*, p. 163.



nel contenitore prezioso e mobile dell'arca dell'alleanza, poi nel tempio, solitamente luogo delle immagini di culto, che ora viene concepito in modo nuovo come scrigno del testamento. Eppure non il tempio è il luogo di Dio, ma ciò che vi abita, la scrittura scritta da Dio (cfr. Es 32,16). Così i primi cinque libri della Bibbia ebraica, ai quali si aggiungono i libri profetici, diventano il luogo di Dio, la Sacra Scrittura, che ha una qualità messianica.

Però la scrittura, nella quale Dio si rivela, non si rende oggetto degli scribi, perché il medium stesso garantisce la differenza e la distanza che ogni termine ha dall'oggetto a cui fa riferimento. In questo medium di differenza, Dio può rivelarsi e comunque rimanere nascosto e assente. Nella sua *Dialettica negativa* Theodor W. Adorno parla del resto non-identico<sup>19</sup> – fin qui giungono le tracce dell'illuminismo biblico, nel quale il modello di 'rivelazione come critica' introduce il mistero.

Il successivo, e decisivo, cambio di medium è connesso al nome di Gesù nel Nuovo Testamento, messo in parole inimitabili da Giovanni nel suo prologo sulla Parola che era in principio con Dio, che è Dio stesso, che è diventata carne e ha abitato tra noi. L'incarnazione qui si riferisce a Gesù. Luca ne racconta la versione narrativa con le sue storie dell'infanzia. Gesù è il figlio di Dio, e questo lo rende singolare, come definito più tardi dal Concilio di Calcedonia nella sua dottrina delle due nature di Gesù, la divina e l'umana, paradossalmente insieme senza confusione, ma anche inseparabili. Però Gesù, come Cristo, ha una posizione singolare, perché è il primo esempio del secondo cambio di medium. Il primo esempio, ma non l'unico, non l'ultimo: spesso si dimentica ciò che è anche scritto nel prologo di Giovanni: non è solo Gesù il luogo di Dio, ma tutti e tutte hanno «il diritto di diventar figliuoli di Dio; a quelli, cioè, che credono nel suo nome; i quali non son nati da sangue, né da volontà di carne, né da volontà d'uomo, ma son nati da Dio» (Gv 1,12 ss.). Per dirlo in parole povere: ogni essere umano può diventare il luogo di Dio.

Certamente c'è bisogno di chiarimenti. Il libro della Genesi illustra la posizione dell'essere umano nel mondo, e soprattutto il fatto che egli non è come Dio: la persona umana è creata da Dio e cacciata dal paradiso in seguito al suo peccato. Non le spetta il frutto dell'albero della conoscenza, cioè il sapere del

---

<sup>19</sup> Cfr. Th.W. ADORNO, *Dialettica negativa*, trad. it., Torino 1975.

bene e del male. Ella ha fatto un uso sbagliato della sua libertà, ma comunque ha ricevuto lo spirito di Dio, uno spirito vivificante che rende la persona umana co-creatrice, *adam*, che sta accanto a Dio e nomina gli animali. L'essere umano, *zoon logon echon*, l'animale che ha la lingua, è teso tra la sua somiglianza agli animali e la somiglianza con Dio, e si relaziona con Dio e con il mondo.

Il medium divino della scrittura può risvegliare associazioni simili: anche se Dio è invisibile, non un oggetto nel mondo, posso comunque conoscere la sua volontà decifrando ciò che ha introdotto nel mondo per la mia istruzione, anzi, ciò che ha scritto con il suo dito nelle tavole dell'alleanza, la s/Scrittura (Es 31,18). La scrittura come sostitutrice di Dio va quindi studiata e ciò che prescrive va obbedito come comandamento.

Fino ad oggi, l'ebraismo ortodosso fa parte di questa tradizione dello studio della scrittura con un effetto sulla prassi della vita. Studiare la scrittura, i commenti, e anche i commenti dei commenti, mishna e talmud, questo studio raffinato ha portato frutti notevoli. Gli ebrei e le ebre ortodosse riescono a vivere in un mondo moderno e mantenere comunque, nella continuazione e nello studio, la validità della Torah nella loro vita. Jakob Neusner, il rabbino a cui ha fatto riferimento anche Benedetto XVI nel suo libro su Gesù, illustra nella sua risposta «*Einzigartig in 2000 Jahren*» la sua posizione con molta chiarezza: «Noi invece pensiamo che la Torah fosse singolare e che continui ad esserlo, al di là di ogni miglioramento, e che l'ebraismo fondato sulla Torah, sui profeti e sulle scritture, come anche sulla parte oralmente trasmessa della Torah, messa in scritto nella mishna, nel talmud e nei midrashim, fosse, sia e rimanga la volontà di Dio per l'umanità»;<sup>20</sup> o, come scriveva George Steiner, l'ebraismo esegue una danza della parola davanti all'arca, mezzo aperta e mezzo chiusa, della parola.<sup>21</sup>

Nella prospettiva del prologo di Giovanni, Gesù non è solo l'esempio grandioso del cambio di medium dall'«inlibrazione»<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> J. NEUSNER, *Einzigartig in 2000 Jahren. Die neue Wende im jüdisch-christlichen Dialog*, in Th. SÖDING (ed), *Ein Weg zu Jesus. Schlüssel zu einem tieferen Verständnis des Papstbuchs*, Freiburg i.Br. 2007, pp. 71-87, qui p. 81.

<sup>21</sup> Cfr. G. STEINER, *Vere presenze*, trad. it., Milano 1992, p. 49.

<sup>22</sup> Lo studioso dell'islam, Harry A. Wolfsohn, descrive con il termine 'inlibrazione' la posizione singolare del Corano. Il termine viene usato qui in modo analogo per il concetto ebraico della scrittura. Cfr. H.A. WOLFSOHN, *The Philosophy of the Kalam*, Cambridge (MA) 1976.

all'incarnazione, dalla scrittura alla persona umana stessa, ma promuove e mette in scena in se stesso questo cambio anche nei suoi interventi polemici e nelle parabole che presenta nella controversia con gli scribi: «non passerà neppure uno iota o un segno della legge» (Mt 5,18), però «se la vostra giustizia non supererà quella degli scribi e dei farisei, non entrerete nel regno dei cieli» (Mt 5,20). Gesù rispetta la Torah, ma la vuole compiere superandola.

L'effettiva riuscita del cambio di medium dall'inlibrazione all'incarnazione, dalla scrittura come luogo di Dio all'essere umano come luogo di Dio, dipende tutta dal passaggio da Gesù, la parola paradigmatica diventata carne, a tutti gli altri esseri umani.

Lo sviluppo dogmatico dei concili e dell'auto-comprensione della chiesa, almeno quella cattolica e ortodossa, è dedicato al problema che si manifesta nella parola «rimanere» nel prologo di Giovanni. Se in Gesù si apre la possibilità che Dio possa abitare nel suo figlio e in tutti e tutte le sue figlie, che la parola possa diventare carne, è veramente una questione di vita e morte per le chiese, come l'episodio dei trentatré anni della vita di Gesù possa diventare un universale evento di salvezza di natura continua, anzi al di là della temporalità.

La tradizione eucaristica sviluppa il medium decisivo dell'incarnazione e una semantica sacramentale. Il corpo di Cristo che si unisce nella comunione con i corpi delle altre figlie e figli di Dio che vorrebbero seguire le sue tracce, apre la possibilità di una perpetua presenza del Cristo che non è rimasto nella morte, ma è risorto. In una seconda semantizzazione, Gesù stesso, riferendosi alla tradizione dell'esodo, ha dato un senso nuovo e forte al pane azzimo e al vino che il popolo d'Israele consuma ogni anno in memoria della liberazione dalla schiavitù la sera del Seder. Identificandosi con il pane della libertà, Gesù fa intendere ai dodici che rappresentano le dodici tribù di Israele, che egli rimarrà anche dopo la sua morte. Rimarrà nel segno del pane azzimo e del vino, nella cena commemorativa, quando chi crede in lui richiama la sua presenza, non per renderlo presente simbolicamente, ma per incorporarlo nella comunione, per unirsi con lui.



# **Lo spazio tra immagine e parola: il viaggio dalla «Deposizione» di Rogier van der Weyden a «Sliding Time» di Walter Verdin**

di *Diane Apostolos-Cappadona*

## *1. Premessa: il nuovo spazio aperto a Lovanio*

Lovanio, inizio di ottobre 2009. Si celebra l'apertura del nuovo museo M-Museum Leuven con la mostra «Roger van der Weyden. 1400-1464 Masters of Passions». Tra i capolavori in prestito dalle più prestigiose collezioni europee e americane, non c'è, perché non può essere trasportata, la *Deposizione dalla croce* (1435; Museo del Prado, Madrid). Davvero non c'è? Entrando nella semioscurità della grande stanza, sulle prime sono rimasta pietrificata dal modo in cui le dieci figure centrali del capolavoro di Rogier van der Weyden acquistavano improvvisamente nuova vita e, insieme, mi avvolgevano con la loro familiarità grazie all'installazione *Sliding Time* del video artista belga Walter Verdin.<sup>1</sup>

---

*Traduzione di Anna Zangarini*

<sup>1</sup> Sono grata a Lorne Campbell, Senior Research Curator, The National Gallery, London, presidente del Comitato scientifico della mostra, e a Veronique Vandekerchove, conservatrice dell'M-Museum Leuven, che mi ha informata della mostra con molti anni di anticipo. Lo scambio di idee con Lorne Campbell, specialmente sulle sue interpretazioni della figura di Maria Maddalena, mi è stato prezioso; Veronique Vandekerchove mi ha anche generosamente accompagnato nella mia prima visita al museo il 1° ottobre 2009. Desidero inoltre ringraziare il mio ex alunno Daniel G. Callahan per il supporto tecnico e per l'accurata lettura critica del mio saggio. Desidero inoltre dare qui il giusto riconoscimento a quella speciale forma di sostegno collegiale che mi ha permesso di vivere una vita della mente nell'accademia degli studiosi, e che ho continuato a ricevere nel corso delle mie ricerche su questo particolare dipinto, specialmente per quanto riguarda l'iconologia della Maddalena in Rogier; di questo, e delle conversazioni piene di entusiasmo e di acuto spirito critico, ringrazio molti colleghi e colleghe, in particolare Lorne Campbell, Erika Langmuir, Moshe Barasch, Alfred Acres, Barbara Baert, Barbara von Barghahn, Veronique Vandekerchove, Arthur Hall Smith, Diana Scarisbrick, Margaret Scott e Joseph N. Tylenda, S.J.

Inaspettatamente, la realtà dell'interazione tra questi personaggi del dramma religioso li liberava dalla loro cornice dorata e li disponeva in un ordine completamente nuovo, e nonostante le molte ore passate insieme, dal dipinto e dal suo familiare cast di personaggi sono improvvisamente scaturiti altri significati.

Mentre cercavo di concentrarmi sull'insieme come somma delle dieci parti, e poi, senza esito, sulle singole parti, l'esercizio intellettuale non mi riusciva mentre gli elementi astratti, specialmente quelli di Maria Maddalena, si impadronivano delle mie sensibilità e mi trasportavano a un altro livello di essere-nel-mondo: quel livello di consapevolezza nel quale l'etimologia fondamentale di estetica era diventata una realtà viva, con l'accento sui sensi in quanto plurali, composti e complessi.<sup>2</sup>

Essere seduta di fronte allo schermo, incantata dai vividi colori e dalle forme drammatiche mi conduceva nel ritmo di un rasserenante ma continuo passo in lento movimento, mentre venivo avvolta da quella che avevo percepito dapprima come una libertà rispetto al pensiero intellettuale, alle limitazioni della mente, per sperimentare il potere di questo momento, il potere dell'arte. Quando *Sliding Time*<sup>3</sup> è terminato – occorrono sette minuti perché le immagini si muovano con accurata orchestrazione verticalmente e orizzontalmente spostando simultaneamente ogni figura – ho scoperto che non riuscivo a staccarmene, che ne ero stata catturata, quasi a livello di sentirmi fisicamente ed emozionalmente 'radicata' in quello che era diventato il 'mio' posto.

Guardando *Sliding Time* passare da un ciclo di sette minuti a un altro, e più volte ancora nei quattro giorni seguenti, talvolta rendendomi conto solo per il suono della campanella che un ciclo era terminato (o era ricominciato), mi sono sentita ansiosa, se non affamata, di rientrare in quello spazio controllato da quegli schermi al plasma, di avvicinarmi sempre di più ad ogni visione fin quasi, nel pomeriggio del mio secondo giorno di permanenza a Lovanio, a sentirmi dentro *Sliding Time*. La gamma delle mie emozioni spaziava da una quieta solitudine a incontri pregnanti, da momenti in cui ero prossima alle lacrime respinta dal dolore fisico ad altri di un'interna e distesa serenità (figg. 1, 2).

---

<sup>2</sup> Ovvero la comprensione che il termine 'estetica' deriva dal greco *aisthetikos*, 'giungere a conoscere attraverso i sensi'.

<sup>3</sup> *Sliding Time* è accessibile sul sito <http://www.slidingtime.be/>.



Fig. 1. Walter VERDÍN, *Sliding Time*, Museo Nacional del Prado / John Geleyns / Walter Verdín © 2009.

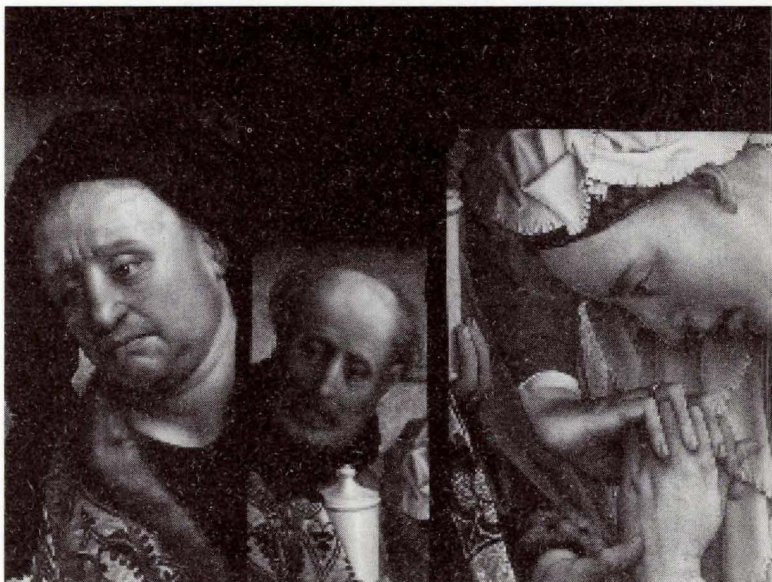


Fig. 2. Walter VERDÍN, *Sliding Time* (dettaglio di Nicodemo, servo, e Maria Magdalena), Museo Nacional del Prado / Walter Verdín © 2009.

Inoltre, vi erano quegli inevitabili momenti di svolta quando una piega negli abiti di Maddalena, i muscoli messi in evidenza dalla torsione delle braccia, le lacrime luminescenti che sgorgano lentamente dai suoi occhi, o forse persino il fondersi dei brillanti colori delle sue vesti gli uni negli altri, provocavano un'interruzione della mia quiete. Spesso, queste cesure avvenivano nel libero flusso di scambio tra gli occhi della mia mente, i miei occhi spirituali e i miei occhi fisici, così che il mio vedere questi dieci individui a me familiari era costituito, sorprendentemente, di nuove figure, sia come gruppo nel suo insieme sia come raggruppamenti a settori, o, ancora, della sola Maddalena e sovente solo della Madonna. La rilettura nel XXI secolo del capolavoro di Rogier da parte di Walter Verdin espandeva non soltanto la mia curiosità intellettuale e la mia analisi iconologica, ma incarnava un'estetica che mi elevava al di là dell'esistenziale quotidiano tangibile in altrimenti invisibili regni nei quali questo dramma continua ad essere rappresentato nei cuori e nelle menti della collettività.

Che io fossi in piedi, o seduta (sulla panca o sul pavimento di fronte allo schermo), o sdraiata per terra ad osservare da ogni possibile angolazione, il lento movimento delle figure mi conduceva a un altro livello di consapevolezza, nel quale la vista e il pensiero cominciavano a fondersi con l'emozione e la sensibilità. Così ho cominciato a chiedermi come sarebbe stato se questo video fosse stato accompagnato da suoni: non parole come nelle voci intonate delle letture dalle Scritture o il ronzio dei sermoni, ma piuttosto il suono di accordi, note singole e persistenti lamenti.

Nei due giorni seguenti, trascorsi ad esplorare questo nuovo modo di vedere il capolavoro di Rogier – un dipinto che ha popolato i miei sonni, disturbato i miei sogni, e che mi ha resa inquieta giorno e notte – ho portato con me il mio iPod, sul quale avevo registrato brani del *Requiem* di Verdi, cantate medievali e concerti per violoncello del XX secolo. Curiosamente, ho imparato che la mia reazione al magistrale uso del colore di Rogier, alla fisicità delle forme, al gesticolare emotivo, poteva essere intensificata e talvolta modificata dalla musica. E però, quando lasciavo l'M-Museum Leuven, all'ora di chiusura la sera, mi sentivo troppo prosciugata emozionalmente e intellettualmente persino per stendere un diario delle mie riflessioni. Ora, a parecchi mesi di distanza, l'esperienza rimane vivida e limpida.



## 2. *L'immagine e la parola*

Spesso, durante la mia formazione come storica delle religioni, avevo sentito i miei professori ripetere la massima che una religione è fondamentalmente una tradizione di parole o di immagini. Le due cose, avvertivano, non si incontravano. La scelta era spesso accidentale e, forse, inconsapevole; la decisione tanto culturale e sociale quanto politica e teologica. Ciò nonostante, una volta definita, una tradizione religiosa preservava i suoi dogmi fondamentali con indefessa energia mentre il potere della parola e il potere dell'immagine definivano i propri specifici confini e limitazioni.

Man mano che i miei studi progredivano in una connessione interdisciplinare di religione e arte, mi è apparso chiaro che c'erano due modi di affrontare il ruolo delle immagini nello studio della religione, e poi della teologia. L'arte era o documentazione primaria o illustrazione. Quindi, o si inizia l'analisi dall'opera d'arte, esaminandone attentamente le corrispondenze interne tra figure, simboli e segni, ricostruendone la storia e identificandone l'autore o l'autrice, e prendendo poi in considerazione la storia culturale (e religiosa) della sua ricezione. Se, però, l'arte era 'semplicemente illustrazione', tutto quello che si doveva fare era trovare il corrispondente narrativo che spiegava le ragioni e il significato dell'immagine o, in alternativa, un'immagine prelevata dal contesto che supportasse l'analisi testuale.

L'arte, tuttavia, è un insieme di colori, forme, composizioni, segni e simboli e trame la cui modalità primaria di ricezione è visuale, e dalla vista si estende agli altri sensi e alla mente. In un'interazione dinamica tra la dimensione affettiva e la dimensione effettiva dell'essere umano l'arte trascende l'intelletto mentre nel contempo imprime un significato. Non confinati entro le rigide strutture delle scienze empiriche o del pensiero filosofico, gli elementi, le caratteristiche e il significato dell'arte non sono 'fissati', ma fluidi. I dipinti e le sculture comunicano idee in modo più intuitivo e più diretto e globale di quanto non avvenga con un testo scritto. Tuttavia, la questione interpretativa diventa come arrivare a sapere in che modo l'arte 'comunica'. Tutti i membri di una comunità sono socializzati in o attraverso un processo di esperienza di opere d'arte?

Pari per autorità e per valore culturale a un testo scritto, le arti visive sono una prova determinante nella valutazione delle

affermazioni storiche e/o teologiche. Entrambe, immagini e parole, sono aperte all'interpretazione, alla ricezione, alla censura, all'elaborazione, al travisamento. In una situazione ideale, immagine e parola sarebbero partners sullo stesso piano nella descrizione e diffusione delle informazioni. La realtà tuttavia incide su questa costruzione immaginativa, di modo che scopriamo che testo e immagine possono illuminarsi, contraddirsi o perfezionarsi l'un l'altra, e che, negli scenari più verosimili, furono create per pubblici e classi diverse.

Mentre avevo sempre sostenuto che l'arte era un documento primario nello studio della religione e nelle attività teologiche, sono arrivata in anni recenti all'ammissione che l'arte e la religione possono coabitare in quello che io definisco lo 'spazio intermedio', quel luogo dove l'una conclude e l'altra prosegue il filo della narrazione. Per quanto possa essere un dato scontato, questo concetto è divenuto parte evidente del processo metodologico che ho adottato nel trattare ampiamente l'iconologia di Maria Maddalena.<sup>4</sup> La più significativa scrittura narrativa che parla di questa santa è Gv 20,11-15 che può essere letto come il testo che la consacra 'apostolo degli apostoli' o come punto d'origine della posizione subalterna delle donne nella Chiesa delle origini dopo le trasformazioni avvenute nel IV secolo.

Tuttavia, la lettura di questo passo sarà diversa ove si consideri la relazione tra l'immagine e la parola. Per alcuni, Gv 20,12 conferma l'importanza della parola perché interpretano il passo intendendo che Maria ha visto Gesù ma non lo ha riconosciuto fino al momento in cui lui pronuncia il suo nome (la parola); per altri, lo stesso passo va letto mettendo in rilievo il suo pianto ininterrotto da Gv 20,11 a Gv 20,25, e il fatto che le lacrime le abbiano effettivamente offuscato la vista.

Trovandomi una volta ad avere una discussione accademica su questo passo con una studiosa della Bibbia, ho improvvisamente capito quanto significativa fosse la pausa grammaticalmente intro-

---

<sup>4</sup> Si vedano, per esempio, di D. APOSTOLOS-CAPPADONA, *Mary Magdalene: Images and Traditions*, New York 2002; *On the Visual and the Vision: The Magdalene in Early Christian and Byzantine Art and Culture*, in D. GOOD (ed), *Mariam, The Magdalen, and the Mother*, Bloomington (IN) 2005, pp. 123-149; *Pray with Tears and Your Request Will Find a Hearing: On the Iconology of the Magdalene's Tears*, in K. PATTON (ed), *Holy Tears: Weeping in the Religious Imagination*, Princeton (NJ) 2005, pp. 201-228.

dotta dalla virgola in Gv 20,16.<sup>5</sup> «Gesù le disse: ‘Maria!’ Essa allora, voltatasi verso di lui, gli disse in ebraico: ‘Rabbuni!’, che significa: Maestro!». Dunque, se Maddalena lo stava guardando, e a causa delle lacrime non l’aveva riconosciuto fino al momento in cui egli pronuncia il suo nome, perché descriverla ‘mentre si volge’, e perché «voltatasi» è seguito da una pausa? Questo è lo ‘spazio intermedio’ che viene riempito dall’immaginazione spirituale di chi legge e dall’immaginazione creativa di chi crea. Così la tradizione visiva di questo momento estremamente intenso, spirituale, nel quale Maria si gira e vede il Cristo risorto,<sup>6</sup> offre un esempio del potere dell’arte e della collocazione dell’esegesi visuale nella teologia cristiana.<sup>7</sup> Ritengo che l’arte cristiana non sia semplicemente illustrazione ma esegesi visuale del testo, coordinata con la consapevolezza del significato dei gesti, delle pose, delle figurazioni fisiche e del simbolismo; ed è anche sicura conoscenza del significato dello ‘spazio intermedio’.

La resa artistica della figura umana è per molte persone la porta d’accesso a un dipinto (o a una scultura), in quanto definisce l’orizzonte e quindi coordina la risposta partecipativa di chi osserva. Nel suo classico studio sulla scultura, Herbert Read osservava che

«[è] forse significativo che entrambe queste leggende [*Narciso e Pigmalione*] abbiano mantenuto una salda presa sull’immaginazione umana, persino ai nostri tempi. Esse illustrano il radicato desiderio dell’uomo di proteggere un’icona, una controparte materiale dell’immagine mentale di sé ... Soltanto concependo un’*immagine* del corpo possiamo collocare l’*idea* di noi stessi nel mondo esterno».<sup>8</sup>

Se sostituiamo alle leggende classiche i *topoi* cristiani del Mandyon di Edessa, del Velo della Veronica e di san Luca che dipinge la *Theotokos*, troviamo le basi scritturali e teologiche del significato del corpo umano e delle sue possibilità simboliche. Senza dubbio, un pittore così in sintonia con il linguaggio del corpo

<sup>5</sup> La studiosa della Bibbia continua però a rimanere fedele alla sua posizione, che definirei di ‘primazia della parola’. La sua argomentazione era che quando Maria Maddalena vede Gesù non lo riconosce, e pensa che sia il giardiniere. Solo quando lo sente pronunciare il suo nome Maddalena lo riconosce. Quindi, nella sua comprensione di questo passo biblico la parola ha inventato l’immagine.

<sup>6</sup> Questo motivo iconografico che si sviluppa nell’arte bizantina come *chairete* (χαίρετώ) evolve nel motivo del *Noli Me Tangere* dell’arte cristiana occidentale.

<sup>7</sup> D. APOSTOLOS-CAPPADONA, *Mary Magdalene: First Witness*, in «Sacred History Magazine», 2 (2006), 2, pp. 30-33.

<sup>8</sup> H. READ, *The Art of Sculpture*, New York 1956, p. 29.

e le sue sensibilità cinestetiche (del soggetto dipinto quanto di chi osserva) come Rogier van der Weyden, comprendeva non soltanto il loro valore artistico ma le loro connotazioni all'interno dello 'spazio intermedio', ovvero nell'esegesi visuale dei vuoti, delle ambiguità, delle ripetizioni di una narrazione biblica o apocrifia.

La prosa riflessiva combinata con l'arte contemplativa può colmare lo 'spazio intermedio' in modo significativo. Tuttavia, mentre i testi biblici rimangono fondamentalmente gli stessi (a parte nuove e aggiornate traduzioni), le immagini si trasformano ad ogni successivo movimento stilistico. Sovente tanto condizionate culturalmente quanto motivate tecnicamente, le categorie dell'identificazione da parte della storia dell'arte sono stabilite sulla base di interpretazioni che hanno origine nelle modifiche nel trattamento delle figure, nella prospettiva, nel simbolismo, nel colore, nei materiali, nella tecnica, nel soggetto, e nella collocazione geografica. Inoltre, specialmente in termini di arte cristiana, vi è spesso una tacita considerazione dei modi in cui la forma visuale riflette gli atteggiamenti culturali e sociali contemporanei all'interno di una cornice teologica.

Per esempio, si può sostenere che la tradizione pittorica era un tempo il vocabolario comune della cristianità. Se così era, questo vocabolario era accessibile a tutte le classi, e usato da tutte le classi? La conoscenza trasmessa dall'arte era ricevuta nello stesso modo, o in modo simile, da tutti i cristiani, indipendentemente dalla classe, dalla razza o dal luogo di origine? Inoltre, la ricezione di un'immagine, o anche di un testo, non viene alterata in modo significativo quando opera un intermediario – teologo, prete, insegnante, lettore – rispetto all'esperienza di prima mano, individuale?

Osserviamo allora come nel corso della storia cristiana un particolare episodio biblico o teologico come quello di Susanna e i Vecchioni varia dalle prime interpretazioni nelle catacombe, dove l'essenza della storia è visualizzata da un agnello tra due lupi, all'interesse medievale per il processo giuridico, alle raffigurazioni barocche della donna nuda esposta, come potrebbe dire una teologa femminista, come oggetto di fronte all'onnipresente sguardo maschile.<sup>9</sup> Il testo della narrazione biblica subisce trasformazioni

---

<sup>9</sup> Si veda ad esempio M.R. MILES, *Carnal Knowing: Female Nakedness and Religious Meaning in the Christian West*, Boston (MA) 1989, e M. GARRARD, *Artemisia*

testuali? No, ma probabilmente si sposta l'enfasi interpretativa della riflessione teologica, in quanto influenzata da interessi spirituali e liturgici diversi. Se è questo che accade, allora ci si può domandare se una delle fonti per queste revisioni teologiche non fossero le immagini che riempivano 'lo spazio intermedio'.

Mentre mi sforzavo di definire il concetto di 'spazio intermedio' e della dialettica dell'immagine e della parola, confesso di aver incontrato un problema ancora maggiore sul termine corretto da usare discutendo l'interpretazione di un dipinto o una scultura. Nella mia convinzione che l'immagine è il primo documento o la prova di maggior rilevanza per fare teologia, quale termine potevo usare per il processo e il significato che io vedo nelle figure e nei loro gesti, posture, abiti e simboli emblematici in collegamento con l'impianto artistico, l'uso del colore e della forma, il movimento interno e via dicendo, senza che questo implichi che guardo l'immagine come guardo un libro, cioè leggendo? Mentre sono spesso ricorso a una distinzione tra guardare e vedere, questa non è necessariamente la terminologia appropriata, soprattutto perché gravitiamo, attraverso la tecnologia informatica, verso una cultura sempre più dominata dalle immagini visuali. Mentre un termine come 'discernimento visuale' potrebbe essere adeguato e appropriato ai miei scopi, c'è l'onnipresente realtà in una o più delle ermeneutiche delle varie discipline attorno a cui ruotano le mie ricerche, in cui un termine come 'discernimento' ha connotazioni preconcepite.

La mia procedura metodologica nella lettura di un dipinto o una scultura è simile ma anche diversa dall'atto di leggere un libro, se chi legge è nel quadro storico del mondo medievale o se si tratta della mia contemporanea esperienza nella seconda decade del XXI secolo. Questo enigma verbale esiste anche in tutte le arti che compongono quello a cui ora noi ci riferiamo come cultura visuale,<sup>10</sup> cioè dalle più alte alle più basse espressioni delle arti tradizionali in pittura, scultura, arte tessile, disegno e stampa fino ai più recenti media della fotografia, dei film, della televisione, e della video art; e che si estende dalle opere nelle

---

Gentileschi: *The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton (NJ) 1989, pp. 183-209.

<sup>10</sup> Per una panoramica sulla definizione e le metodologie della cultura visuale si rinvia a D. MORGAN, *Visual Culture and Religion: An Overview*, in L. JONES (ed), *Encyclopedia of Religion*, 2nd, 15 voll., Detroit (MI) 2005, XIV, pp. 9620-9624.

collezioni museali alla cultura popolare, alla cultura materiale, alla *performance* ed esposizione. Quello di cui abbiamo bisogno, credo, è un nuovo modo di capire l'atto di 'leggere' e una nuova terminologia per la 'lettura' di un'opera d'arte. Un'espansione del nostro concetto tradizionale di testualità potrebbe emendare la logocentricità della cultura occidentale e l'enigma teologico dell'immagine e della parola.

### 3. La «Deposizione» di Rogier: una lettura contestuale al XV e al XXI secolo

Tornando al capolavoro di Rogier, e nonostante la pubblicazione dello splendido catalogo della mostra con i suoi penetranti saggi,<sup>11</sup> per me la discussione più significativa sull'immagine e la parola è la magistrale interpretazione di Otto von Simson della teologia del simbolismo del corpo nella *Deposizione*.<sup>12</sup> Coordinando le prospettive devozionali, liturgiche, spirituali e teologiche che Rogier incorpora nel suo dipinto, von Simson fornisce una lettura del simbolismo religioso palese e recondito grazie al quale l'artista conduce i nostri occhi all'interno, attraverso, intorno, oltre e al di fuori di questa scatola incorniciata d'oro. L'attenzione dell'autore era però centrata sulla relazioni tra i corpi della Vergine e del suo figlio ora morto (figg. 3, 4).

La mia attenzione si concentra invece sulla figura della Maddalena: una santa per la quale Rogier esprime molto interesse e per la quale crea innovativi motivi iconografici, tra i quali le prime rappresentazioni dipinte della Maddalena che legge e della Maddalena piangente.<sup>13</sup> L'efficacia spirituale e l'affezione

---

<sup>11</sup> Si vedano, ad esempio, L. CAMPBELL, *The New Pictorial Language of Rogier van der Weyden*; M. SCOTT, *Dress and Reality in Rogier van der Weyden*, B. BAERT, *The Passion of the Magdalen: Gesture and Gaze in Rogier van der Weyden*, F. VERATELLI, *Moved to Tears: Van der Weyden as Painter of Controlled Emotion*, tutti e tre in L. CAMPBELL - J. VAN DER STOCK (edd), *Rogier van der Weyden 1400-1464: Master of Passions*, Leuven 2009, rispettivamente pp. 32-61, 130-144, 439-440, e 502-503.

<sup>12</sup> O. VON SIMSON, *Compassio and Co-redemptio in Rogier van der Weyden's «Descent from the Cross»*, in «The Art Bulletin», 35 (1953), 1, pp. 9-16.

<sup>13</sup> Per la trattazione degli innovativi motivi maddaleniani in Rogier si veda per esempio M. BARASCH, *The Crying Face*, in «Artibus et Historiae», 8 (1987), 15, pp. 21-36; D. APOSTOLOS-CAPPADONA, *Picturing Devotion: Rogier's «St. Luke Drawing the Virgin»*, in C. PURTLE (ed), *Rogier van der Weyden's «Saint Luke Drawing the Virgin»: Essays in*

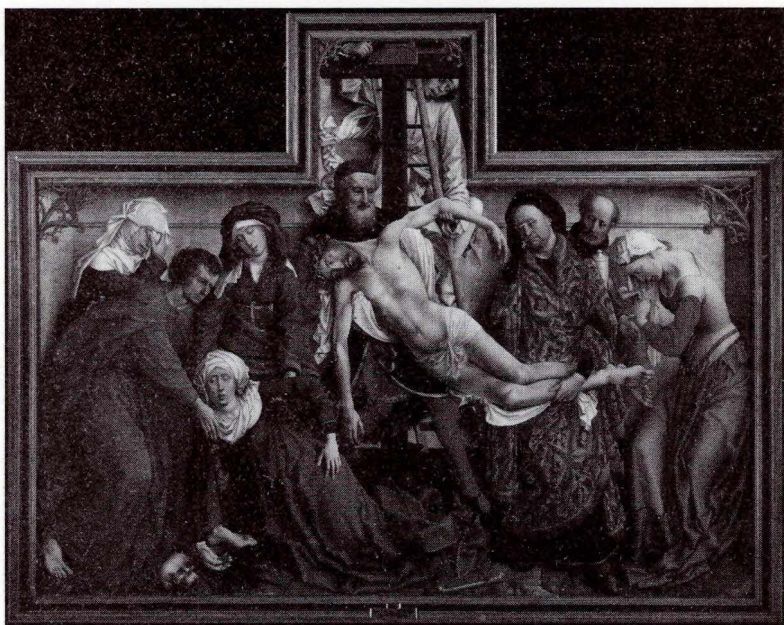


Fig. 3. Rogier VAN DER WEYDEN, *Deposizione dalla croce* (1435), su gentile concessione del Museo Nacional del Prado, Madrid (P2825).

visuale di Maria Maddalena si riflettono sulla resa che nel XV secolo Rogier dà della *magna peccatrix* come veicolo primario della sua agonia come simbolo dell'atipicità femminile. Artista teologicamente complesso e iconograficamente originale, questo maestro fiammingo è stato identificato come «archicreatore di archetipi» da diversi studiosi del XX secolo come Moshe Barasch, Ruth Mellinkoff, Erwin Panofsky e Leo Steinberg, tutti vivamente interessati dall'iconografia del corpo umano.<sup>14</sup> Quindi, la sua raffigurazione della silenziosa agonia della Maddalena si collega al riconoscimento culturale e religioso della sua identità nel mondo a lui contemporaneo.

*Context*, Turnhout 1997, pp. 5-14; D. APOSTOLOS-CAPPADONA, *Pray with Tears*, e B. BAERT, *The Passion of the Magdalen*.

<sup>14</sup> Per esempio M. BARASCH, *Imago Hominis*, Vienna 1990; R. MELLINKOFF, *Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*, Berkeley (CA) 1993; E. PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*, 2 voll., New York 1971 (1953<sup>1</sup>), e L. STEINBERG, *La sessualità di Cristo nell'arte rinascimentale e il suo oblio nell'epoca moderna*, trad. it., Milano 1986.



Fig. 4. Rogier VAN DER WEYDEN, *Deposizione dalla croce* (1435), (dettaglio di Maria Maddalena), su gentile concessione del Museo Nacional del Prado, Madrid (P2825).



Rogier dipinse parecchie immagini di Maria Maddalena, e in ognuna rivide o diede maggior spazio all'iconografia della santa. Nella *Sepoltura di Cristo* (1460; Galleria degli Uffizi, Firenze) la dipinse quasi congelata in una contorta postura di muta, impotente disperazione, col corpo che forma una serie di empatici paralleli col torso, le braccia e la testa di Gesù morto; nella *Maddalena che legge* (c. 1445; National Gallery, Londra), per la prima volta, la santa è ritratta nella silenziosa solitudine di una donna impegnata nella lettura, la cui mente, corpo e spirito sono assorbiti dal libro che tiene fra le mani. La sua inclusione in una partitura del *Trittico della famiglia Braque* (1450; Museo del Louvre, Parigi), riconosce il suo significato come colei che unge (sacramenti del crisma e dell'unzione) e come prima testimone della resurrezione, giacché qui la Maddalena è 'partner' di Giovanni Battista, che simboleggia il sacramento del battesimo e che fu il primo testimone di Gesù come Cristo.

È però sulla Maddalena piangente, sul suo dolore così discreto temperato da sentimenti lirici espresso nella *Deposizione*, che si concentra ora la mia attenzione. Un magistrale studioso di iconografia, Erwin Panofsky, osservava che «i singoli motivi, specialmente la Maddalena, non sono mai stati trascurati, e che l'impressione che si riceve dalle altre figure può essere superata solo da più tarde invenzioni di Rogier stesso».<sup>15</sup> Ogni nuova invenzione iconografica veniva accuratamente pensata dall'artista e rifletteva sia la sua spiritualità sia il *milieu* sociale e culturale nel quale vivevano lui e i suoi committenti.

La biografia dell'artista rivela che era un cattolico praticante e devoto, influenzato da testi contemporanei e devozionali, e aveva relazioni personali con la *Devotio Moderna* e il monachesimo certosino. In occasione di un pellegrinaggio compiuto a Roma nell'anno santo, entrò in contatto con artisti e teologi italiani. Gli storici dell'arte hanno notato la sua conoscenza delle *Rivelazioni* di santa Brigida, delle *Meditazioni sulla vita di Cristo* dello pseudo-Bonaventura, della *Vita Christi* di Ludolfo di Sassonia, dell'*Imitatio Christi* di Tommaso da Kempis e di altri libri devozionali. In questi testi devozionali e mistici, e in questi movimenti spirituali, il ruolo di Maria Maddalena era quello dell'esemplare femmina penitente e santa contemplativa che meditava sulla

---

<sup>15</sup> E. PANOFKY, *Early Netherlandish Painting*, 2, p. 257.

propria immeritata salvezza. Le basi di Rogier per il tema della Maddalena erano dunque insieme culturali, personali e religiose.

Durante tutto il XV secolo, gli artisti fiamminghi di cui Rogier era il maestro sottolineavano l'importanza della pietà cristiana individuale; da qui nacquero una serie di motivi o tipi che si rifacevano a pie devozioni come il *Vesperbild* o a immagini del lamento della Madonna sul figlio morto e della Maddalena in lacrime. Parecchi di questi motivi possono essere fatti risalire a Rogier, che lo storico dell'arte Max J. Friedlander individua come l'ideatore dell'«immagine devozionale».<sup>16</sup> Conoscitore sia della spiritualità laica della *Devotio Moderna* e della Confraternita della Vita Comune, sia della spiritualità certosina, Rogier mirava a rendere presente nei suoi dipinti l'esperienza salvifica della penitenza e un'armonia personificata dei connettori intellettuali (ovvero teologici) ed emozionali, e non vi era per questo fine miglior *medium* della Maddalena. Spesso considerati razionali e statici in confronto al dinamismo e alla passione della pittura italiana del XV secolo, i dipinti fiamminghi di Rogier e dei suoi contemporanei sublimavano le emozioni attraverso attente innovazioni nei gesti e nella posa del corpo umano, in uno stile di pittura che richiedeva la contemplazione caldeggiata dalla *Devotio Moderna*.

Basandomi sulla lettura che ho fatto della Maddalena di Rogier nella *Deposizione*, comprendente l'analisi dei suoi gioielli, delle lacrime, dei gesti e della postura, e delle fonti teologiche indicate da von Simson, sulla mia prima ricerca sulla teologia delle lacrime in relazione alla Maddalena piangente, e su altri testi devozionali compresa la recente traduzione inglese di *Das Leben Jesu*<sup>17</sup> di Ava Inklus, sono giunta alla conclusione che se qui la figura del Cristo rappresenta la *passio*, e quella della Vergine Maria la *compassio*, allora la Maddalena incarna l'*empathos*.

Per esempio, le dinamiche interne della *Deposizione* sono straordinarie per i ritmi di archi e curve che uniscono e dividono le singole figure e le coordinano con la spiritualità e la teologia del periodo: la collocazione della Maddalena all'interno della soprastante forma ovoidale rinforzata da cerchi, archi, ovali e triangoli di dimensioni minori che si intersecano mettendo in

---

<sup>16</sup> M.J. FRIEDLANDER, *Early Netherlandish Painting, Volume II: Rogier van der Weyden and the Master of Flemalle*, New York 1967, p. 22.

<sup>17</sup> J.A. RUSHING jr (edizione e traduzione), *Ava's New Testament Narratives: «When the Old Law Passed Away»*, Kalamazoo (MI) 2003.

relazione i tre personaggi più significativi; la figura della Vergine che si accascia svenuta, il corpo collassato di Gesù crocifisso e la postura contorta della Maddalena. Il corpo senza vita di Gesù è racchiuso dalle due donne piangenti, le cui braccia e gambe formano una serie di connettori visuali che danno origine a formazioni triangolari che si intersecano, di modo che la *com-passio* della Madre trova rispondenza nell'*em-pathos* della Maddalena. Corpi e volti comunicano, con più forza di quanto possano fare le parole, le straordinarie emozioni e la fisicità del dolore, del lamento e dell'afflizione che questo evento singolare provoca nelle due donne. Ad accentuare il ruolo di Maddalena è la sua collocazione all'estrema destra di chi guarda, come 'partner' di Giovanni evangelista ritratto all'estremità opposta. Le implicazioni simboliche e teologiche della composizione di Rogier devono essere state chiare al suo pubblico contemporaneo: l'Evangelista rappresentava il popolo della Chiesa e il genere maschile, mentre la *magna peccatrix* redenta simboleggiava la mediazione dei sacramenti della Chiesa e il genere femminile.

Inoltre, Rogier la raffigura in una postura intermedia, o mentre si sta accasciando nella posizione a gambe incrociate come già la si è vista ai piedi della croce, come suggerisce Lorne Campbell, o mentre si rialza da quella posizione.<sup>18</sup> Come Michelangelo, Rogier è un maestro di ambiguità – la Maddalena sta per accasciarsi o si sta rialzando, sta compiendo gesti relativi a una cerimonia liturgica o forse a una danza liturgica – che contribuisce alla natura partecipativa dei suoi dipinti e quindi alle risposte di chi osserva. Tuttavia, ella sembra stare in piedi in una postura distorta dato che la sua posizione può far parte dell'assemblaggio del trio finale

---

<sup>18</sup> L. CAMPBELL, *The New Pictorial Language*, pp. 43. Leigh Ann Craig della Virginia Commonwealth University mi ha suggerito di considerare la posa di Maddalena, e specialmente la drammatica torsione delle braccia, come un movimento di danza, che insieme alla posizione delle gambe porterebbe, come suggerisce Campbell, alla posizione per lei abituale a gambe incrociate. In effetti, se questa considerazione fosse valida, verrebbe ripresa la tradizione medievale di Maria Maddalena danzatrice (il che significava, in particolare nell'arte dell'Europa settentrionale, che era una cortigiana) e andrebbe messa in relazione all'osservazione di Scott che gli abiti che Rogier fa indossare a Maddalena in quest'opera e nella *Pala dei Sette Sacramenti* (1450) indicano la sua precedente vita di peccatrice e confermano la profondità delle sue dolenti lamentazioni. Per un'interpretazione alternativa sia della posa della Maddalena sia della relazione tra le sue mani e quelle del servo posto tra (e dietro a) lei e Nicodemo si veda A. ACRES, *Posing Inventions in Renaissance Painting*, in J. CHAPUIS (ed), *Invention: Northern Renaissance Studies in Honor of Molly Faries*, Turnhout 2008, pp. 3-19, in particolare pp. 5-7.

di personaggi – Nicodemo, il suo servo che regge un'ampolla di preziosi unguenti e aloe, e lei stessa – che si riferisce alla sepoltura di Cristo secondo Gv 19,39-42 e 20,1.<sup>19</sup>

Tutte le curvature e gli angoli contrastanti formati dalle pieghe del suo corpetto aderente in seta verde chiaro e dalle maniche di tessuto damascato rosso sono controbilanciati dalle rigide pieghe del suo copricapo increspato bianco e dal ricco panneggio della sopravveste in seta verde scuro. La consistenza di queste forme muove l'occhio di chi osserva verso l'alto e verso l'interno, in direzione del volto della Maddalena rigato di lacrime, mentre il punto focale che rivela il suo tormento sono le dita strettamente intrecciate delle mani strette in un gesto, forse di preghiera o di interna sofferenza, al quale ci conduce il suo sguardo.

L'apparente biforcazione della direzione del suo sguardo si muove dalla sua destra in una linea parallela al di sopra della sua mano destra piegata verso quello che potremmo descrivere come il suo vaso bianco da unguenti, e poi in basso verso le dita intrecciate attraverso il percorso della mano sinistra alzata e della mano destra stesa della figura maschile che le è accanto, evidentemente il servo di Nicodemo, verso i piedi feriti di Gesù: quegli stessi piedi che la Maddalena della devozione popolare aveva lavato con le proprie lacrime e unti in presentimento della sua morte. Il tracciato delle sue lacrime silenziose segue dunque questa stessa linea visuale, sgorgando dai suoi occhi, scendendo lungo il naso e le guance, e poi verso il basso tra le dita, sui piedi di Gesù. Tutte le narrazioni bibliche e leggendarie che la riguardano sono dunque comprese in questa singolare visione della storia della salvezza con cui Rogier avvia il tema delle lacrime della Maddalena.

Inoltre, la Maddalena si distingue dalla Madonna che è svenuta per il dolore, come si legge anche nel testo di Ava Inclusa:

Ahimé, Maria Maddalena,  
come te ne stavi  
quando hai visto il nostro buon Signore  
appeso e sanguinante,  
e hai visto sul suo corpo  
le ferite lasciate dalle trafitture.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Si vedano anche Mt 27, 59-61; Mc 15, 46-47 e Lc 23, 52-56.

<sup>20</sup> AVA INCLUSA, *Das Leben Jesu*, in *Ava's New Testament Narratives*, cap. 156, righe 1-6.

E Ava conclude così l'episodio:

Ora voglio dire  
a voi che volete sapere  
chi erano coloro  
che andarono con lei.  
Lei era Maria  
Maddalena,  
che il nostro salvatore  
ha salvato per voi con il suo potere  
dagli spiriti malvagi.  
I suoi lamenti erano i più alti.<sup>21</sup>

Dunque, gli occhi lacrimanti di Maria Maddalena e le lacrime che scorrono elegantemente hanno un contesto teologico identificabile, giacché ella è colei che unge, la prima tra i dolenti, la discepolo; e ha un contesto culturale, ovvero ella si inserisce in un proprio ruolo nei drammi liturgici dell'epoca, nei libri devozionali, nella spiritualità laica.<sup>22</sup> In questo modo Rogier colma lo 'spazio intermedio' tra le righe della narrazione scritturale con una nuova interpretazione della Maddalena, interpretazione influenzata dalla percezione contemporanea di Maria Maddalena e dalla sua frequentazione dei testi devozionali.

#### 4. Lo 'spazio intermedio' in «*Sliding Time*» di Walter Verdin

Quando Veronique Vandekerchove mi disse di recarmi, dopo la visita alla mostra, nell'auditorium dove era stata collocata la video installazione della *Deposizione*, la mia prima e interna reazione non fu ottimistica perché quel dipinto significa molto per me. Ma quando sono entrata nella stanza e ho cominciato a guardare i dieci schermi al plasma sui quali Verdin aveva posizionato le dieci figure estratte dal dipinto di Rogier ho cambiato opinione.

La domanda diventa dunque: che cosa ha da dire questa rilettura contemporanea di un capolavoro classico sulla relazione tra l'arte e la teologia nel XXI secolo? Io credo che abbia molto

---

<sup>21</sup> *Ibidem*, cap. 168, righe 1-10.

<sup>22</sup> Si consideri, per esempio, l'insistenza sulla 'Maddalena piangente' nelle *Meditationes* di Bonaventura, dove ella piange nella narrazione della Crocifissione, delle Lamentazioni e della Sepoltura (si vedano in particolare i capp. LXXVIII e LXXXII).

da dire, perché questo *video artist* non ha riportato alla vita un'opera dimenticata ma, piuttosto, ha dato nuovo vigore alla nostra ricezione di un dipinto teologicamente complesso in un nuovo formato artistico, e allargato la sua accessibilità, dato che ora *Sliding Time* è disponibile su internet. Spogliando la multiforme attività che si svolge all'interno della scatola dorata di Rogier di intensità religiosa e di emozioni umane, fino ad arrivare alla natura fondamentale dei dieci personaggi, Verdin ci ha ricordato l'essenza del dipinto originale. In parte omaggio e in parte revisione, *Sliding Time* ci offre un nuovo modo di incontrare queste mute figure così imbevute di emozioni e azioni fisiche, e messe in luce dall'interazione di toni di colori preziosamente brillanti. Ci fornisce una nuova ottica in cui leggere la narrazione alla quale prendono parte queste dieci figure, non come momento singolo ma piuttosto come più episodi interconnessi nelle narrazioni scritte e liturgiche degli avvenimenti della passione, dalle persone dolenti ai piedi della croce alla deposizione di Cristo, ai lamenti sul corpo morto, e infine ai rituali funebri e alla sepoltura.

Permettendoci l'incontro con ogni singola figura nella propria individuale integrità, Verdin crea una nuova opera d'arte che incorpora un panorama potenzialmente seriale nella sua molteplicità visuale dello 'spazio intermedio' che viene sottolineato dal diverso posizionamento dei dieci schermi; ciò consente un nuovo senso del tempo e del movimento nella prospettiva creata da queste figure individuali: ora separate l'una dall'altra, ora nuovamente riunite sia in nuovi raggruppamenti che negli accostamenti consueti. L'alternarsi di momenti pulsanti e di momenti congelati stimola l'attenzione del pubblico del XXI secolo, che vive in un universo visuale informatico, di rapide sequenze nei film o in televisione, di desiderio di risposte veloci.

Noi viviamo infatti in un secolo il cui vocabolario visuale è incessantemente animato da un ansioso dinamismo, mentre la nostra cultura dei media ci conduce verso un continuo cambiamento che il critico d'arte Robert Hughes ha definito «lo shock del nuovo»; e potremmo essere convinti che in un tale mondo di immagini inesorabilmente cangianti non sia più necessaria o richiesta l'esperienza dell'opera d'arte classica, che i più definirebbero antiquata, statica, e poco ricevibile da chi la guarda oggi. L'innegabile, lapalissiana verità è però che per la sua stessa natura un classico non ha età e trascende quelle che sono

per tradizione le limitazioni di spazio e di tempo. Un classico 'parla' ad ogni osservatore e osservatrice in modo significativo e partecipativo al di là di ogni barriera di classe, razza, sesso e appartenenza geografica. Il vocabolario visivo delle emozioni e dei valori religiosi dipende da, ed esprime, emozione e memoria umana, particolarmente nell'arte di Rogier van der Weyden che colma le lacune, rende presenti le ambiguità, e ripete memorabili figurazioni ovunque nello 'spazio intermedio'.

La re-visione di Verdin aggiunge motivi di interesse per un capolavoro classico e per le sue fonti, compreso l'originario 'spazio intermedio' sul quale Rogier ha nitidamente riflettuto e che ha cercato riempire. Mentre veniamo riportati all'originale, siamo anche, nel contempo, proiettati in avanti nella dimensione contemporanea dell'esperienza estetica, perché questi due artisti, vissuti a cinquecento anni di distanza l'uno dall'altro, ci danno la possibilità di ampliare la nostra definizione di testualità e di transcendere la tradizione logocentrica dell'Occidente.





# Vedere l'invisibile, sentire il visibile

Interiorità e apprezzamento estetico in Kandinsky,  
riletto da Michel Henry

di Davide Zordan

Il presupposto delle riflessioni svolte qui di seguito è che l'esperienza estetica rappresenti, nella frammentarietà opaca del mondo, quel livello dell'esperienza capace di attivare le facoltà e le virtualità umane in modo armonico, così da provare a superare l'opposizione netta dell'interiore e dell'esteriore e mettere in comunicazione con il centro della persona. Nella misura in cui un tale auspicio è realistico, la teologia può e deve interessarsi all'estetico e alla qualità dell'esperienza resa possibile dalla poiesi e dalla fruizione artistica. Tale esperienza è infatti un indicatore privilegiato per comprendere la struttura stessa della nostra esperienza.

## 1. *Primato dell'estetico e istanza fenomenologica in teologia*

Quanto appena affermato però non abilita nessuno, nemmeno chi fa teologia, a speculare sulla presunta 'sacralità dell'arte'. Suggerisce piuttosto di interrogarsi in modo rigoroso sulla originarietà dell'esperienza estetica e su come, in essa, la coscienza si apre alla 'spiritualità del sensibile'. Si osservi che, se tale compito appare arduo, non è solo per una certa latitanza della teologia dai luoghi del confronto accademico e disciplinare, quale si riscontra soprattutto in Italia, ma per una ben più radicale mancanza di una lingua e di concetti adeguati. Come parlare infatti di 'sensi spirituali', come armonizzare logica e affettività superando davvero l'onnipresente dualismo della materia e dello spirito, del corpo e dell'anima?

---

Un grazie a Paolo Costa per l'amichevole rilettura del mio manoscritto e i molti puntuali suggerimenti.

La fenomenologia, soprattutto a partire da Merleau-Ponty, sembra offrire una strumentazione adeguata allo scopo, ma presenta numerose difficoltà – a cominciare da quella relativa alla coerenza interna del suo impianto. Anche per questo, nei suoi confronti, la teologia resta di norma assai prudente. Essa si compiace senza dubbio per l'uso insistito di termini e concetti della tradizione cristiana da parte della fenomenologia, ma tarda a instaurare un confronto minuzioso con le sue ragioni. Così, se si è potuto parlare, in modo più o meno polemico, di una 'svolta teologica' della fenomenologia, siamo ben lontani da qualunque tentativo che si possa seriamente qualificare come una 'svolta fenomenologica' della teologia, a meno di tornare a celebrare in questi termini la teologia esistenziale di R. Guardini, il metodo trascendentale di K. Rahner o la drammatica teologica di H.U. von Balthasar. Certo le prospettive aperte dai maestri qui citati sono ricche di promesse, ma è mancato finora chi, ponendosi nella loro scia o battendo sentieri nuovi, abbia condotto fino in fondo un confronto di metodo con l'opzione fenomenologica.

'Fino in fondo' significa qui, nello specifico, fino a sviluppare una accurata fenomenologia del sentire e dell'esperienza capace di dar conto della 'disponibilità a credere' che abita la coscienza. Analizzare l'atto di credere come atto posizionale che pone il suo oggetto nell'esistenza è impresa vana, se si prescinde dalla disposizione della coscienza, di ogni coscienza, ad affidarsi a un orizzonte di senso corrispondente a determinate attese.<sup>1</sup> Se questa disposizione fiduciale dell'io è ciò su cui si fonda ogni fede religiosa, la plausibilità di quest'ultima dipenderà anche, se non soprattutto, dalla cura rivolta alla dimensione estetica della coscienza.

L'esperienza ci mostra che ogni essere umano si determina liberamente fidandosi e affidandosi. Questo vale nei piccoli gesti quotidiani e nelle grandi scelte esistenziali. Ma nessun affidamento è pensabile al di fuori di qualche forma di persuasione esteticamente mediata. Si può provare a dire la stessa cosa facendo riferimento all'antica metafora degli 'occhi della fede': se la mia fede è qualcosa come una certa capacità di vedere, essa nasce e acquista acutezza a partire da ciò che posso immaginare (di vedere)

---

<sup>1</sup> La proposta più qualificata e compiuta rimane P. SEQUERI, *Il Dio affidabile. Saggio di teologia fondamentale*, Brescia 1996.

e che riesco a immaginare come convincente. Nessuno infatti si determina a credere se non è in grado di intuire la bellezza o il fascino di un determinato contenuto di fede. Ne troviamo conferma in una annotazione occasionale di J.H. Newman:

«Per alcuni la rappresentazione di nostro Signore nei vangeli può essere irrealistica e non vera, essendo così estranea alla loro immaginazione, essendo così dissimile da qualsiasi cosa essi abbiano incontrato. Ma il cristiano ne ha un riflesso nella propria mente che lo aiuta, e un cattolico ha familiarità con copie moltiplicate e recenti nelle vite dei Santi».<sup>2</sup>

Per lo scettico sarà facile concludere che la fede si immagina determinate cose e poi le prende per vere – il che è perfino quasi corretto, e spiega perché l'immaginazione non goda di buona fama in teologia. Sennonché non è la fede a immaginare, né l'assenza di fede a immaginare all'opposto. È la coscienza che si dischiude sempre e soltanto laddove sente, intuisce qualcosa come un bene possibile, come un presunto arricchimento dell'essere, come l'attuabilità di un legame affettivamente significativo. Ogni decisione di credere o non credere viene sempre soltanto dopo e di conseguenza. È dunque indispensabile che la teologia indaghi con attenzione questa struttura della coscienza e ne restituisca fenomenologicamente i processi, se vuole produrre una *analysis fidei* all'altezza delle sfide attuali, in grado cioè di servire all'autocomprensione dei credenti e delle credenti e anche di motivare la persistenza delle fedi nel mondo post-secolare.

Per farlo, essa deve essere disposta a riconoscere un certo primato all'estetico, non però inteso solo come qualità dell'oggetto di indagine teologica (ciò che Dio rivela), né solo come un giudizio di tipo particolare in cui siamo emotivamente implicati quando si tratta di religione (o di arte), ma come sfondo sul quale si intessono tutte le trame della nostra esperienza e che caratterizza perciò lo spazio di auto-attuazione libera del sé, lo spazio proprio della coscienza, appunto.

Ben venga, in questo senso, qualunque cenno di 'svolta fenomenologica' in teologia. Nelle pagine che seguono, vorrei offrire un piccolo contributo in questa direzione, allacciandomi al pensiero di Michel Henry, il cui modello fenomenologico ha

---

<sup>2</sup> J.H. NEWMAN, *Philosophical Notebook*, in J.H. NEWMAN, *Scritti filosofici*, a cura di M. MARCHETTO, trad. it., Milano 2005, p. 815.

suscitato di recente un certo interesse – con un sospetto di infatuazione – in campo teologico. Intendo prendere spunto in particolare dalla lettura che Henry propone di Kandinsky, fondatore e teorico della pittura astratta. Pur così delimitato, l'oggetto del mio approfondimento presuppone quanto detto sopra, e vorrebbe onorare il primato dell'estetico proprio nel senso in cui ho appena cercato di evidenziarlo.

## 2. *L'apparire fenomenico prima del sensibile*

Nel suo saggio critico dedicato alla pittura di Kandinsky, pubblicato nel 1988, Henry offre l'abbozzo di una teoria estetica che procede dalla sua fenomenologia della vita. A questo si dispone perché convinto di trovare, negli scritti più ancora che nell'arte di Kandinsky, una conferma della validità della propria proposta filosofica. Il nucleo di tale proposta è noto; mi limiterò qui a richiamarne alcuni elementi caratteristici e a proporre una prima attualizzazione teologica prima di giungere alle questioni propriamente estetiche.

Henry ritiene di dover cercare la possibilità di un discorso filosofico fondativo non solo 'tenendo conto' della dimensione patica del sentire umano, e nemmeno 'a partire' da essa, ma proprio ed esclusivamente 'in' essa.<sup>3</sup> Ciò che rende possibile il darsi a noi dei fenomeni, e dunque l'essenza o verità di ogni manifestazione, è esattamente ciò che non può darsi come fenomeno nello spazio dell'esteriorità e nella dinamica dell'intenzionalità, è il sentire immanente di un'interiorità radicale. Cosa significa questo? Nonostante tutto noi tendiamo a immaginarci il soggetto umano come dato in sé indipendentemente dalla sua dimensione patica. In maniera molto generale, tutto ciò che il soggetto 'sente' è 'qualcosa' che si manifesta in vario modo a lui, esaltandolo, sommergendolo, gettandolo nello sconforto oppure nella abulia, ma sempre come una aggiunta rispetto al 'centro' della persona, al limite come una colorazione passeggera di un'idea di soggetto

---

<sup>3</sup> Quando si parla di 'dimensione patica' non si intende rinviare in modo generico all'ambito dei sentimenti e delle emozioni empiricamente rilevabili e descrivibili, ma alla condizione decisiva per cui queste e quelli sono emozioni e sentimenti umani, che qualificano in modo peculiare ogni nostra esperienza.

che noi intendiamo come affettivamente neutralizzato, o in stato di riposo.<sup>4</sup> Immaginare tutto questo significa produrre una rappresentazione che ci appare tutto sommato coerente con lo statuto del soggetto autonomo e equidistante da tutte le possibilità affettive insite nel suo essere senziente. Orbene, per Henry si tratta di una rappresentazione non solo parziale – come chiunque sarebbe disposto a riconoscere – ma illusoria e sostanzialmente insincera, fondata su una confusione tra la sensibilità (il potere di sentire qualcosa che si compie per la mediazione dei sensi) e l'affettività (il fondamento ontologico di ogni sentire che risiede nell'auto-afezione).<sup>5</sup> Le tonalità affettive non rinviando affatto alla sfera della nostra sensibilità, non 'accadono' a un soggetto come entità venute da altrove che lo attraversano modificandolo, ma si danno come la manifestazione originaria del soggetto stesso. C'è soggetto proprio e anzitutto in quanto capace di auto-afezione. Ogni sentire è anzitutto e originariamente un sentirsi, un immediato *se sentir soi-même*. La coscienza riflessa che noi abbiamo dei sentimenti e degli affetti non rende la giusta misura di ciò che essi sono in origine, in noi, e che precisamente ci fa essere noi. In questo senso Henry può affermare che «il sentimento non è mai e non può essere sentito» e «neppure percepito».<sup>6</sup> E opportunamente spiega:

«Ecco perché una proposizione come 'io sento in me un grande amore' oppure 'una noia profonda' è del tutto equivoca. Perché non c'è, non c'è mai, per quanto riguarda l'amore o la noia, qualcosa come un potere di sentire che sia differente da essi, e che sarebbe atta a riceverli, a sentirli precisamente come un contenuto opposto o estraneo. È invece l'amore, o la noia, è *il sentimento stesso che si riceve e si sente da se stesso, in modo tale che questa capacità di riceverli, di provarli, di essere affetto da sé, costituisce precisamente ciò che vi è di affettivo in lui, ciò che fa di lui un sentimento*».<sup>7</sup>

L'affettività non è sensibile ma si dà come fondamento della sensibilità. Essa è «l'essenza dell'ipseità»,<sup>8</sup> in modo che la

<sup>4</sup> Anche M. Heidegger nota che l'individuo, quando viene 'disposto' da una emozione o sentimento, «non passa, restando semplicemente immutato, dal luogo dove era stato fino ad allora ad un altro, come se ... fosse una cosa che può essere spostata da un posto all'altro», sebbene questo modo di rappresentarsi le cose sia in ultima analisi una «inveterata abitudine dell'esperienza e del dire»; M. HEIDEGGER, *Domande fondamentali della filosofia. Selezioni di «problemi» della «logica»*, trad. it., Milano 1988, p. 114.

<sup>5</sup> Cfr. M. HENRY, *L'essence de la manifestation*, Paris 1963<sup>2</sup>, pp. 577-578.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 579. La traduzione, qui e in seguito, è mia.

<sup>7</sup> *Ibidem*, pp. 579-580.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 581

struttura profonda del soggetto immanente deve essere compresa e descritta come la passività dell'essere rispetto a sé, come *se sentir soi-même*, come passività ontologica originaria.

Oggetto dell'analisi fenomenologica è per Henry questo fondo immanente, invisibile e impensato, che rende possibile ogni sensibilità, ogni vedere e pensare. Io cammino, osservo, sorrido o piango, ma tutti questi atti sono ciò che mi proietta nell'esteriorità del mondo. La stessa coscienza riflessa di compiere questi atti appartiene all'esteriorità del mondo. Prima di 'sapermi' in cammino, osservatore, sorridente o piangente, però, prima di ogni modalità della coscienza intenzionale, c'è in me un sentire immanente al camminare, all'osservare, al sorridere e al piangere. Henry definisce questo contenuto affettivo non intenzionale, questa automanifestazione originaria, come materia della coscienza, o impressione. In questa 'immediazione', e solo in essa, la vita dà davvero prova di sé e ogni soggettività è fondata.

Si disegna in questo modo un rovesciamento dell'impresa fenomenologica, il cui oggetto non sono più gli atti e i contenuti intenzionali ma il pathos originario, l'immanenza del vissuto non ancora proiettato fuori di sé sotto forma di sensazioni, percezioni, conoscenza. Lo spazio della manifestazione cui occorre prestare attenzione non sarebbe quello della relazione tra soggetto e oggetto, tra sé e mondo, ma uno spazio puramente interiore e invisibile. In quest'ottica, che Henry intende come un superamento di Husserl e un ritorno alla vera intuizione di Cartesio,<sup>9</sup> non è dunque il pensiero che mi fa accedere alla vita, come immagina la grande tradizione filosofica, ma la vita che consente al pensiero di accedere a sé, provandosi come modalità della vita stessa.

Ora, ciò che vale per il pensiero e per tutti gli atti intenzionali, vale naturalmente anche per il credere. C'è in esso, prima di esso, un 'sentire di credere' che consente al credere di accedere a sé. Si può dire allora, coerentemente con i termini del progetto henryano, che anche la fede, intesa come disposizione a credere e decisione di credere, è un modo della vita, e che non c'è altra fede se non quella donata a se stessa nell'auto-donazione della vita. Ciò significa che posso ingannarmi sui contenuti del mio

---

<sup>9</sup> La quale non riguarderebbe tanto il *cogito*, quanto il *videor*: si veda in proposito J.-L. MARION, *Générosité et phénoménologie. Remarques sur l'interprétation du cogito cartésien* par Michel Henry, in «Les Études philosophiques», 1 (1988), pp. 51-72.

credere, che posso prestar fede a qualcosa che non ne è degno, ma che nulla può scalfire la verità, cioè l'immanenza e il pathos, del mio 'sentirmi credere', dello slancio non mediato di una adesione a ciò che sento più intimo a me di me stesso. Ovviamente non c'è nulla qui che possa essere usato come un argomento in chiave apologetica, giacché il riferimento è a un'adesione così originaria da essere ancora priva di oggetto, al 'sentirsi credere' in quanto tale. Il primato assoluto riconosciuto al momento patico obbliga a fare i conti senza scappatoie con ciò che precede gli atti specifici della coscienza credente, con il loro radicamento nell'affettività originaria del nostro essere. In questo la proposta di Henry merita, mi pare, una valutazione attenta, in grado di accoglierne la radicalità senza lasciarsene ingabbiare, in grado di apprezzarne gli accenti quasi mistici senza misconoscerne la coerenza e il rigore.

Di più, l'impianto teorico di Henry, proprio per il suo rinvio costante alla passività/affettività originaria in cui si radica ogni esperienza, consente di cogliere fino in fondo la prossimità del religioso e dell'estetico invalidando al tempo stesso qualunque tentativo di colonizzazione dell'uno sull'altro, in quanto entrambi appartengono all'affettività pura e originaria più di quanto non appartengano a se stessi. Esperienza religiosa ed esperienza estetica funzionano come catalizzatori della vita che è in noi e in cui siamo dati a noi stessi e a noi stesse impedendo al tempo stesso che questa vita diventi una pura rappresentazione, una oggettivazione mondana. Qualcosa in esse resiste alla formidabile polarità centrifuga propria di tutto ciò che è umanamente esperito, per cui ciò che noi proviamo, poniamo, facciamo, è sempre provato, posto e fatto nell'esteriorità del mondo, è sempre proiettato fuori di noi. Qualcosa in esse resta rivolto verso l'interiorità, dunque verso quella verità che nulla, nel mondo dei fenomeni, riesce più a indicare. Da dove viene questa singolare capacità di resistenza del religioso e dell'estetico? Per provare a capirlo giungo finalmente, come annunciato, alla teoria della pittura astratta di Kandinsky, che Henry riprende caricandola di un significato ontologico.

### 3. *I colori dell'invisibile*

Secondo Merleau-Ponty all'artista che dipinge non è concesso di coltivare dubbi cartesiani: egli «non può accettare che la nostra apertura al mondo sia illusoria o indiretta, che ciò che noi vediamo non sia il mondo stesso»; egli sa infatti che «l'occhio compie il prodigio di aprire all'anima quel che non è anima, il felice dominio delle cose».<sup>10</sup> Orbene, M. Henry intende le cose esattamente all'opposto. La pittura, l'arte, non ha niente a che fare con il mondo visibile. Ciò cui essa dà visibilità è la vita interiore e invisibile. Il prodigio stesso della visione è tale non per il potere di farci cogliere la bellezza delle cose, ma perché è radicalmente innestato sulla dimensione patica dell'esistere. Se così non fosse, del «felice [*bienheureux*] dominio delle cose», noi ne sapremmo quanto una macchina fotografica e la nostra commozione davanti ai capolavori della pittura sarebbe pari a quella di una videocamera di sorveglianza in un museo. La proposta di Merleau-Ponty per la verità sfugge a questa alternativa secca. Egli concorda con Henry sul fatto che il nostro primo accesso alle cose non è un atto di rappresentazione e non implica lo scarto della coscienza. Per l'autore della *Fenomenologia della percezione* il 'mondo' si dischiude a noi in maniera immediata, a prescindere dalla distinzione cartesiana tra interno e esterno, grazie a un potere preriflessivo iscritto nel corpo e nella sensibilità.

Per Henry, tuttavia, il tentativo di Merleau-Ponty, pur segnalando gli esiti aporetici di ogni progetto fenomenologico che non spinga la sua analisi oltre i vissuti intenzionali, ha il limite di fermarsi comunque al livello del nostro incontro con le cose del mondo. Sia pure il mondo stesso quello che noi vediamo – con buona pace di Cartesio – ciò non spiega nulla del fatto che una tale visione ci fa sobbalzare o ci getta nello sconforto. Se per Merleau-Ponty, e più in generale per la fenomenologia, questo è un dato che non può né deve essere spiegato, in quanto è il *primum* che suscita l'interrogazione filosofica, Henry ambisce a collocare più a monte, per così dire, la sua domanda iniziale. Interrogarsi a partire dal nostro primo incontro con il mondo, per quanto preriflessivo, per quanto a-intenzionale, è già troppo tardi per chi coltiva l'inesausta aspirazione ontologica di M. Henry.

---

<sup>10</sup> M. MERLEAU-PONTY, *L'occhio e lo spirito*, trad. it., Lecce 1971, p. 75.



Ma cosa mai potrebbe 'spiegare' la nostra meraviglia? Certo nulla di ciò che si dà nel mondo. Tranne, forse, l'arte. Ma com'è possibile, se, ad esempio, dipingere non significa altro che far vedere? Un dipinto non appartiene forse alla visibilità, dunque all'esteriorità del mondo? In realtà esso vi appartiene per i materiali da cui è costituito, ma per essi soltanto. Tutto il resto, e cioè la forma e l'espressione della pittura (o i mezzi e il contenuto, nei termini di Henry<sup>11</sup>), devono essere compresi come interiori e invisibili. Così, anche in pittura, la fenomenologia deve dar conto di un duplice modo dell'apparire. Il far vedere della pittura ha per fine di mostrare ciò che non si vede e che non può essere visto, rovesciando completamente il senso della frase di Merleau-Ponty: il prodigio, quando accade, è precisamente quello di 'aprire all'anima quel che è anima', e che resta abitualmente impenetrabile alla vista. È questo il paradosso della pittura astratta, che però porta ad evidenza, secondo Henry, una qualità di ogni dipinto e dell'arte pittorica in quanto tale. Nessun vero artista ci mette mai in presenza di una 'rappresentazione', ma intende sempre utilizzare la sua arte per suscitare in noi una vibrazione non riconducibile alla nostra coscienza di ciò che è eventualmente 'rappresentato'. Colui o colei che dipinge non rappresenta ma compone, e tale azione deve intendersi, secondo Henry e Kandinsky prima di lui, in stretta analogia con l'arte della composizione musicale. Per comporre musica è necessario, o dovrebbe esserlo, conoscere le forme musicali e saperle combinare secondo le regole della melodia e dell'armonia. Lo sforzo teorico realizzato da Kandinsky, dapprima con *Lo spirituale nell'arte* (1911) e poi con *Punto e linea nel piano* (1926), è teso a individuare gli elementi primi della composizione pittorica – linee, forme grafiche, colori – e fornirne un'analisi per quanto possibile rigorosa. «La composizione ... non è altro che un'organizzazione esatta e conforme a leggi delle forze vive rinchiuse negli elementi sotto forma di tensioni».<sup>12</sup>

Kandinsky è convinto che sia possibile determinare con precisione tali leggi, se si esaminano gli elementi compositivi

---

<sup>11</sup> Cfr. M. HENRY, *Vedere l'invisibile. Saggio su Kandinskij*, trad. it., Milano 1996, p. 19.

<sup>12</sup> V. KANDINSKY, *Punto e linea nel piano. Contributo all'analisi degli elementi pittorici*, in V. KANDINSKY, *Tutti gli scritti*, a cura di P. SERS, trad. it., 1, Milano 1976<sup>2</sup>, pp. 3-113, qui p. 57.

non dall'esterno, ma cercando di cogliere il loro interno pulsare, la loro qualità musicale: «Il colore è il tasto. L'occhio è il martelletto. L'anima è un pianoforte con molte corde».<sup>13</sup> Solo apparentemente, dunque, la composizione musicale si distingue da quella pittorica per la sua invisibilità. Entrambe sono arte in quanto parlano al sentimento, che, kantianamente, consente di cogliere la forma delle cose. Entrambe dunque sono invisibili in ciò che davvero le caratterizza.

Henry è affascinato dalle analisi di Kandinsky e dal loro ardire teorico. Esse gli appaiono coerenti con la sua propria distinzione tra affettivo e sensibile, in quanto postulano che ogni elemento pittorico sia in realtà duplice. Altra cosa è, ad esempio, il colore rosso che io vedo disteso sulla superficie della tela, altra è l'impressione che quel rosso crea in me. Qui ancora la riduzione fenomenologica richiede, secondo Henry, un rovesciamento della prospettiva: ciò che fonda la mia sensibilità, ciò che mi consente di ammirare nel dipinto quel determinato tono di colore in modo non puramente riflessivo, è la materia della coscienza, è una forza pura, una impressione che solo la vita è in grado di cogliere nel suo auto-affettarsi, e non il 'rosso' della tela. Il primato dell'interiorità è assoluto.

I termini con cui Henry esprime un tale rovesciamento sono spettacolari, eppure non mancano di una loro precisione: «non c'è rosso nel mondo. Il rosso è una sensazione, e questa sensazione è assolutamente soggettiva, originariamente invisibile. I colori originari sono invisibili, ma essi sono stesi su delle cose attraverso un processo di proiezione».<sup>14</sup> Detto altrimenti, il colore non è originariamente laddove esso è visto, ma laddove è sentito, dunque nell'interiorità.<sup>15</sup> Ecco perché Henry è sensibile alla visionarietà di Kandinsky, cui i colori appaiono non solo come personificazione di sentimenti, ma come esseri viventi: «I tubetti ... sono

---

<sup>13</sup> V. KANDINSKY, *Lo spirituale nell'arte*, trad. it., Milano 1989, p. 46.

<sup>14</sup> M. HENRY, *Phénoménologie de la vie. III: De l'art et du politique*, Paris 2004, p. 290; la traduzione è mia.

<sup>15</sup> Non però nel senso in cui intenderebbe tale affermazione un empirista classico. Costui considera il fatto che noi sperimentiamo attraverso i sensi l'«impressione» dei colori per concludere che colorati non sono gli oggetti osservati ma le nostre esperienze. Henry invece non può affatto essere considerato un sostenitore del soggettivismo cromatico. Per lui l'esperienza sensibile in cui i colori delle cose del mondo si offrono a noi non è un dato primario, ma presuppone una vita interiore auto-affetta di cui i colori percepiti sono solo un riflesso.

simili a esseri umani dotati di una grande ricchezza interiore ma dall'aspetto dimesso». <sup>16</sup>

Egli non teme di seguire Kandinsky anche laddove la sua teoria dei colori si fa più problematica, cioè essenzialista. Il pittore russo avanza una serie di valutazioni entusiaste a riguardo dell'essenza del rosso, del giallo, del blu, ossia delle tonalità affettive intrinsecamente legate ad ogni singolo colore. Come non vedere quanto l'elemento culturale è implicato in simili valutazioni? Come pretendere di riconoscergli una validità assoluta? Occorre distinguere, spiega Henry: ciò che è senza dubbio privo di validità assoluta, che resta vago, letterario, ingenuo, «è il linguaggio metaforico con il quale si tenta di esprimere il carattere affettivo del colore», <sup>17</sup> o di «speculare sulle basi fisiche o fisiologiche del colore», <sup>18</sup> ma non il legame che unisce il colore all'affetto, il quale non è nemmeno un legame, ma una piena coincidenza nell'immediatezza della vita a se stessa e al suo pathos. Kandinsky stesso, d'altra parte, nonostante qualche impaccio teorico che gli si può imputare, era cosciente della necessità di distinguere il tentativo di esprimere a parole il legame tra colori e sentimenti, con osservazioni necessariamente «semplici e grossolane», <sup>19</sup> dalla indefinibile sottigliezza comune alle tonalità cromatiche e alle emozioni più profonde della vita interiore. Una tale sottigliezza si perde non appena si esteriorizza, non appena si traduce in gesto o in pensiero, e si ritrova postulata nell'astrazione proprio a motivo del suo rifiuto di ogni linguaggio codificato. Sciolti da ogni vincolo discorsivo e dunque rappresentativo, i colori e tutti gli elementi pittorici riacquistano una forza primigenia, non addomesticata, dovuta alla immediata risonanza affettiva che sanno produrre.

Si è detto in precedenza che, nei termini di M. Henry, un'opera di arte pittorica appartiene alla visibilità mondana solo per il

---

<sup>16</sup> V. KANDINSKY, *Sguardo al passato*, in V. KANDINSKY, *Tutti gli scritti*, 2, pp. 153-182, qui p. 165.

<sup>17</sup> M. HENRY, *Vedere l'invisibile*, p. 99.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 104.

<sup>19</sup> V. KANDINSKY, *Lo spirituale nell'arte*, p. 72. Henry osserva: «Gli impacci che incontra la teoria dei colori finché se ne parla da un punto di vista 'fisico' – impacci che *Dello spirituale nell'arte* non evita totalmente – si dissipano quando il suo approccio si fa consciamente o inconsciamente fenomenologico». Nel ritorno alla soggettività pura che Henry gli impone, la teoria kandinskiana troverebbe così «un fondamento radicale, quello stesso che Descartes aveva assegnato alla filosofia e che la sottraeva al rimprovero di essere un'interpretazione»; M. HENRY, *Vedere l'invisibile*, pp. 103-104.

materiale di cui è composta, e non per la forma e l'espressione. Ma anche una tale spartizione di campo risulta inadeguata rispetto all'ampiezza della rivoluzione compiuta dall'astrattismo. Henry affila la sua analisi osservando che in realtà, per Kandinsky, anche la materia è un elemento della composizione e che, d'altra parte, il solo principio che regola la composizione è un principio di necessità interiore. Ad esso non sfugge dunque nemmeno quello che potremmo considerare il materiale di supporto. In quanto elemento della composizione, la sua realtà si duplica. Esso ha un aspetto esteriore, cioè la tela, il legno, il vetro o l'intonaco, ma anche un aspetto interiore, per il fatto che modifica le forme tracciatevi e i colori che lo ricoprono, e modifica perciò la loro azione su di noi.

«Da questo punto di vista dobbiamo dire: *la materia è essa stessa invisibile*, è un pathos e come tale entra davvero nella composizione, in quanto il suo suono si compone con quello dei colori, delle forme, delle diverse regioni del Piano».<sup>20</sup>

La materia è sottratta alla visibilità che pure la definisce perché interagisce con gli altri elementi pittorici a comporre qualcosa che si offre non alla percezione dei sensi ma, attraverso questa, al più radicale potere di sentire che è una cosa sola con la nostra soggettività patica, con l'essere che siamo, con la vita in noi.

Come giunge dunque un artista a far vedere l'invisibile? Rendendo invisibile il visibile, cioè utilizzando i mezzi pittorici per 'fare astrazione' da tutti i riferimenti al mondo esteriore della visibilità che per abitudine vengono loro assegnati. Fare astrazione si configura qui non come un processo di riduzione ed epurazione a partire pur sempre dal visibile mondano (come in tutta la grande stagione inaugurata dall'impressionismo e che giunge fino al cubismo e anche a Malevitch e Mondrian), ma come un volgere le spalle definitivamente allo spazio mondano e alle forme della sua rappresentazione per immergersi nel segreto della soggettività radicale in sé irrappresentabile. Ciò significa per l'arte pittorica non tanto cambiare il proprio oggetto, quanto perderlo: essa diviene «una conoscenza senza oggetto. Il suo medium ontologico è la vita – la vita che si stringe interamente

---

<sup>20</sup> M. HENRY, *Vedere l'invisibile*, pp. 125-126.

a se stessa senza mai separarsi da sé, senza porsi davanti a sé a mo' di un *ob-jectum*». <sup>21</sup>

La concezione kandinskiana della pittura astratta viene intesa da Henry come una mossa di portata ontologica. Se per Kandinsky la dimensione propria dell'arte è lo spirituale, Henry identifica senza residui tale spirituale con la vita interiore che è accesso immanente a sé e auto-afezione. Nell'arte astratta la vita non è mai oggettivata, non è mai rappresentata. Si può dire casomai che essa vi trova espressione, ma a condizione di intendersi bene: l'opera d'arte è l'occasione che ci consente di provare la vita che è in noi, di sentirne nuovamente l'auto-afezione che tende per sua natura a svilupparsi, a zampillare in nuove configurazioni. In questo senso preciso è legittimo dire che la pittura è esteriorizzazione o materializzazione di un contenuto invisibile.

#### 4. *Ricomporre la duplicità della manifestazione*

Mi propongo ora di valutare criticamente alcuni aspetti della teoria estetica che Kandinsky ispira a M. Henry, in ordine alla determinazione della sua fruibilità in ambito teologico fondamentale. Un primo rilievo più generale si soffermerà sul progetto d'insieme del fenomenologo francese e la sua ricezione in ambito cattolico. La filosofia di Henry procede in controtendenza rispetto all'abbandono dei grandi sistemi, alla sfiducia nella possibilità della ragione di accedere al senso dell'essere e nell'idoneità del linguaggio a designare tale senso. Anche laddove la filosofia continua a identificare l'oggetto della propria ricerca come 'verità', questa tuttavia non sembra esprimibile se non per sottrazione e per decostruzione. La proposta di Henry si smarca vistosamente dall'orientamento comune e dai toni abitualmente circospetti e frammentari in cui esso viene formulato. Per lui l'essere umano custodisce in sé, nella dimensione patica del suo vivere, un senso che nessun sospetto può scalfire e su cui è possibile e urgente costruire una ontologia. È quanto egli si propone di fare attraverso i suoi scritti, in modo fiducioso e perentorio.

Non sorprende che un tale atteggiamento gli abbia valso le simpatie e l'attenzione della teologia, a maggior ragione dopo la

---

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 29.

pubblicazione dei suoi ultimi lavori, i quali, intessendo un dialogo serrato con la tradizione cristiana, indicano, nella figura emblematica di Cristo, l'Archi-Figlio in cui si realizza la venuta a noi originaria della vita. L'impressione è che l'interesse dimostrato sia, almeno in alcuni casi,<sup>22</sup> dettato dal sollievo di imbattersi infine in un interlocutore che non fa economia delle aspirazioni propriamente metafisiche, un interlocutore addirittura immune dal virus pandemico del 'relativismo' – qualunque cosa esso sia! Non c'è dubbio però che il pensiero di Henry offre una resistenza tenace a qualunque utilizzazione disinvoltata e richiede anzitutto di assimilare i termini precisi della sua visione fenomenologica.

Per quanto mi riguarda, ritengo che l'intuizione fondatrice di Henry rappresenti un contributo originale e convincente per la denuncia di tutte le forme di oggettivismo del pensiero che, in modo diretto o indiretto, negano alla soggettività patica il suo posto legittimo nel dibattito ontologico contemporaneo. C'è in me, in noi, qualcosa di non oggettivabile, di non rappresentabile, ed è tutto ciò che io provo senza poter far altro che provare: le mille tonalità del piacere e del dolore. Laddove esse si fanno sentire, qualcosa di originario è in gioco, qualcosa di originario 'appare', anche se il suo apparire resta nascosto e si aliena da sé nella rappresentazione.

Henry denuncia il fatto che la fenomenologia non sia ancora stata capace di cogliere la duplicità dell'apparire – nell'immanenza prima e nella trascendenza mondana dopo – e si sia accontentata di dar conto della seconda. L'accusa è motivata, tuttavia non basta a dichiarare vana e inefficace ogni forma di oggettivazione. Quando Henry sostiene che l'apparire fenomenico non spiega nulla, non fonda nulla, non rivela nulla, la sua posizione diventa difficile da giustificare teoreticamente, e appare dettata dal vigore del suo slancio polemico. La figura di una affettività radicale come potere assoluto della vita nella mia carne, a prescindere dalla storia, dal pensiero, dal corpo, si vorrebbe autoevidente ma sembra essere il frutto, a sua volta, di una rappresentazione.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Si veda ad esempio T. DI BELLA, *Michel Henry. La fenomenologia della vita*, Messina - Torino 2007, che accentua il legame con Heidegger e si segnala per una singolare mancanza di discussione delle tesi henryane.

<sup>23</sup> Tale rappresentazione inscena un dualismo oppositivo tra l'immanenza e la trascendenza per poi dichiarare inane questa e salvifica quella. Ma procedendo con rigore per questa via, al filosofo non resta che lasciarsi riassorbire misticamente nell'inattingibile monismo dell'essere.

La valutazione appena espressa rimane perfettamente valida in ambito estetico. Henry mette in scacco ogni concezione dell'arte come *mimesis*, sia pure intesa come espressione di stati d'animo, o come cifra simbolica dell'interiorità. L'intuizione, mutuata da Kandinsky, di considerare l'astrattismo non come una corrente ma come una chiave per comprendere tutta l'arte figurativa, lo conduce a teorizzare che gli elementi della forma traggano la loro espressività dal fatto di intrattenere una relazione con la materia fenomenologica originaria, anzi di identificarsi con essa nel fondo della vita invisibile. Il vantaggio ottenuto da questa mossa teorica è il pieno riscatto dell'emozione estetica, che assurge a una dignità assoluta. C'è però anche qui un prezzo da pagare, se si intende seguire fino in fondo l'ipotesi henryana, ed è che tale emozione è talmente pura e originaria da escludere in linea di principio qualunque nesso con il contesto culturale, storico, simbolico. Ancora una volta, la duplicità dell'apparire dà luogo a una opposizione radicale e inconciliabile.

Ritengo tuttavia possibile appropriarsi delle considerazioni estetiche di Henry senza condividere l'esclusività degli esiti da lui tracciati. La manovra non è scontata, dato il carattere fortemente sistematico del suo pensiero, ma si intravedono i margini di una possibile riuscita. Mi pare che Henry stesso ne fornisca la chiave, quando, verso la fine del saggio su Kandinsky, accenna alla qualità dell'emozione provata di fronte ad alcune opere figurative della tradizione religiosa. Da cosa dipende l'emozione suscitata, ad esempio, dalla *Resurrezione* di Grünewald, uno dei pannelli della pala di Isenheim? La risposta di Henry non stupisce: tale emozione dipende unicamente, afferma, dalla tonalità affettiva degli elementi della composizione pittorica. Lungi dall'essere la ripetizione di certi *topoi* dell'iconografia cristiana, l'opera rielaborerebbe tali elementi in modo da renderli incommensurabili con la raffigurazione di qualunque realtà esteriore. «Gli oggetti del mondo reale sono definiti sul piano della sensibilità dei loro colori e delle loro forme sensibili», in modo da non esprimere altro che l'«auto-affermazione della vita nell'ebbrezza e nella certezza della sua forza».<sup>24</sup>

Mi pare evidente però che qui emerga, indipendentemente della volontà dell'autore, una collaborazione della dimensione

---

<sup>24</sup> M. HENRY, *Vedere l'invisibile*, pp. 175-176.

patico-affettiva e di quella rappresentativa e che proprio questa collaborazione sia promettente al fine di una miglior comprensione della poiesi artistica, senza alcun bisogno di distinguere tra astrattismo e figuratività. Henry è costretto a riconoscere il ruolo svolto dall'immaginazione nella rielaborazione dei temi iconografici tradizionali, anzi afferma che è proprio l'immaginazione a trasferire «questa sedicente pittura figurativa nell'ambito dell'astrazione più pura».<sup>25</sup> Ma se l'immaginazione dell'artista è capace di questo, come non riconoscere al soggetto qualche capacità di fare sintesi in sé tra l'immanente e il trascendente, tra la vita e il mondo? Ciò che la visionarietà di Grünewald ha reso nuovo ed eccedente rispetto a tutti i canoni iconografici stabiliti, la ricezione del pubblico continua a intenderla giustamente come una raffigurazione del Cristo risorto. Una tale identificazione non può considerarsi irrilevante rispetto alle emozioni pure e profonde che il dipinto suscita in noi attraverso la sua composizione unica di forme e colori, ma si pone come vettore simbolico determinante per dare un nome e un senso a quelle emozioni, per sé impenetrabili.

Tale lettura mi sembra trovare conferma nelle parole conclusive di Henry: «La pala d'Isenheim non rappresenta la vita, ma ce la fa sentire in noi, laddove essa da sempre sonnecchia».<sup>26</sup> Se la pala non rappresenta la vita, rappresenta pur sempre qualcosa: la duplicità dell'apparire qui non dà luogo a una opposizione strenua tra pathos e rappresentazione, ma a un terreno di scambi possibili, in cui si annuncia la preziosa singolarità dell'arte e dell'esperienza estetica. C'è in esse un indiscutibile primato dell'elemento patico che dice qualcosa di ciò che noi siamo e della originarietà affettiva del nostro vissuto. Ma in esse c'è pure una attitudine non illusoria a comunicare il contenuto delle emozioni, attingendo con libertà alla cultura e alla storia, ai linguaggi e ai simboli.

Il valore della rilettura henryana di Kandinsky sta proprio nel riconoscere, *malgré tout*, questo terreno di scambi, sormontando il profondo sospetto nei confronti delle qualità fenomenologiche di quanto viene colto intenzionalmente. Se Henry individua in Kandinsky l'espressione teorica e artistica di ciò che la sua

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 173.

<sup>26</sup> M. HENRY, *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*, Paris 2005<sup>2</sup>, p. 226, traduzione mia. L'edizione italiana qui traduce il francese «ne représente pas la vie» con «non si limita a rappresentare la vita» (M. HENRY, *Vedere l'invisibile*, p. 176), lasciando intendere erroneamente che, per Henry, la vita potrebbe comunque essere oggetto di rappresentazione.



ontologia intende sostenere teoreticamente, e cioè «la visibilità dell'invisibile, la sua fenomenicità propria, il fatto che la fonte del visibile si trova nell'invisibile»,<sup>27</sup> lasciandosi però condurre sul terreno dell'estetica egli si trova giocoforza a dover riaprire uno spiraglio alla dignità dell'apparire trascendente dei fenomeni. Non basta infatti affermare la tensione verso l'astrattismo di ogni rappresentazione artistica a invalidarne il contenuto di rappresentazione, che è sempre anzitutto un contenuto immaginato dall'artista e poi affidato alle forme e all'armonia della composizione. «L'immaginazione – afferma Henry – è il carattere autenticamente storico della soggettività, l'espansione del suo pathos».<sup>28</sup> L'immaginazione consente una apparizione nel mondo di ciò di cui il mondo non sa nulla – o almeno, non dovrebbe sapere nulla, stando allo strenuo dualismo tra vita e mondo che postula Henry. Grazie all'immaginazione però, e al talento dell'artista, si apre almeno una fessura nell'incomunicabilità, apparentemente insormontabile, tra ciò che è interiore e ciò che è esteriore. Grazie ad essa non siamo condannati all'esilio da noi stessi in un mondo in cui si parla di tutto e tutto si esibisce, tranne l'unica cosa che davvero conta: la vita e il suo pathos.

## 5. *Una conclusione: breve ritorno alla teologia*

L'estetico artistico si pone dunque come territorio di resistenza rispetto all'oggettivizzazione fenomenica. Se in ciò che appare nel mondo c'è più di quanto appare, è l'arte che ce lo rivela, e facendo questo essa esprime al massimo grado qualcosa che pure è parte della nostra esperienza ordinaria del mondo. L'arte è, nelle parole di Henry che chiudono il saggio su Kandinsky, «la risurrezione della vita eterna»,<sup>29</sup> cioè l'inaudito erompere e fluire nel mondo di ciò che non somiglia a nessun mondo. Il tono religioso utilizzato con insistenza, in queste pagine, dal filosofo di Montpellier, impone di tornare al parallelo tra esperienza estetica ed esperienza religiosa già rilevato in apertura del saggio. Secondo

<sup>27</sup> G. SANSONETTI, *Michel Henry. Fenomenologia Vita Cristianesimo*, Brescia 2006, p. 243.

<sup>28</sup> M. HENRY, *Vedere l'invisibile*, p. 166.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 190.

Henry arte e religione hanno in comune di essere fatti di cultura e di partecipare, in quanto fatti di cultura, a quel processo attraverso cui la vita realizza la sua instancabile venuta a sé accrescendo ogni sua virtualità.

Ultimo baluardo della cultura in un mondo dominato dai protocolli della conoscenza scientifica, l'arte e la religione consentono un «sapere della vita come sapere in cui la vita costituisce a un tempo il potere che conosce e quanto è conosciuto da esso»,<sup>30</sup> dunque rappresentano una risorsa e un punto di contatto con la verità interiore e invisibile. Non interessa qui valutare il pessimismo di fondo dell'analisi henryana, per cui al di fuori di queste residue forme di conoscenza di sé tutto sarebbe inganno e negazione dell'affettività originaria. È evidente che siamo di fronte, nuovamente, a un'antitesi costruita sulla *vis* polemica. Ciò che è di gran lunga più interessante è rilevare il riscatto conoscitivo cui sono promessi l'estetico e il religioso sulla base della loro capacità di intercettare ed esprimere la passività/affettività originaria. La teologia fondamentale dovrebbe avere orecchie sufficientemente sensibili per cogliere qui una chance importante di rinnovare il proprio vocabolario, così carente di termini e concetti in grado di sfuggire alla dualità dell'interiore e dell'esteriore.

I possibili vantaggi mi paiono evidenti soprattutto per una ridefinizione della coscienza credente. Si pensi, a mo' di rapido esempio, al tema venerabile dei 'sensi spirituali', spesso utilizzato con una certa approssimazione per correggere, o mascherare, il 'difetto di sensibilità' della ragione teologica. Nel modello fenomenologico di Henry, l'espressione 'sensi spirituali' non andrebbe letta come un ossimoro, ma come l'esatta individuazione del rapporto della sensibilità (di ogni sensibilità) con ciò che la fonda, e cioè con l'affettività originaria. Essa perderebbe così la sua connotazione implicitamente esortativa (l'invito ad andare oltre i sensi 'fisici' sviluppando quelli 'spirituali') guadagnando una chiara valenza ontologica. Ogni sentire è spirituale, non perché io debba sforzarmi di aggiungere qualcosa a ciò che fisicamente sento, ma perché tutto ciò che sento mi parla anzitutto della vita che è in me e in cui io sono dato a me stesso come più che me stesso.

Si pensi infine, altrettanto brevemente, all'affrancamento del tema dell'immaginazione, definita da Henry «il carattere

---

<sup>30</sup> M. HENRY, *La barbarie*, Paris 1987; la traduzione è mia.

autenticamente storico della soggettività» (*le propre historial de la subjectivité*). Lungi dall'essere solo una forza centripeta che ci trascina fantasticamente fuori da noi stessi, essa è in grado di renderci presenti alla verità che ci abita in un modo inaccessibile alla razionalità, per la sua singolare capacità di risvegliare «tutte le potenzialità sepolte nell'anima umana ..., l'infinità del suo potere di sentire, di raggiungere la felicità»<sup>31</sup>. Ricordiamo le parole di Newman citate all'inizio: credere in Gesù richiede di custodire nella propria mente un riflesso, una immagine di lui che ce lo rende familiare, e dunque credibile. Come attribuire un tale potere e onere all'immaginazione senza riconoscere che essa si nutre non solo delle immagini del mondo, ma anche e soprattutto di ciò che vi è di più originario in noi?

---

<sup>31</sup> M. HENRY, *Vedere l'invisibile*, p. 166.



## Il mago come teologo: le 'Costellazioni' di Juan Miró

di Charles Pickstone

Se la prima generazione di modernisti era in ultima analisi dipendente da qualche significato trascendente per garantire le proprie percezioni o almeno per inquadrare la propria arte (si trattasse degli schemi coloristici teosofici di Mondrian o dell'apocalisse spirituale di Kandinsky) – al punto che Karl Rahner riuscì a fondare un'intera teologia su «l'uomo di fronte al mistero assoluto»<sup>1</sup> che era l'«orizzonte inabbracciabile della trascendenza umana»<sup>2</sup> – la seconda generazione ripudiò ogni proposta di tale metanarrazione, accontentandosi di accettare il libero gioco dei significanti disancorati e dando l'addio al *logos* solitario che potesse dare un senso all'universo<sup>3</sup> o a qualsiasi presenza onto-teologica che potesse stabilizzare il significato o dare un assetto a segni vaganti.<sup>4</sup>

In un mondo come questo sembra improbabile che vi possa essere spazio per la teologia fondamentale, o che ci sia una qualche possibilità di raccontare ancora la storia cristiana in un quadro dogmatico. La teologia cristiana dovrebbe dunque rassegnarsi a 'saltare un giro', aspettando pazientemente che la musica cambi e che il ritorno a un mondo immaginativo più reazionario le permetta di partecipare al ballo, in modo che i vecchi dogmi ricolonizzino la sfera creativa e le chiese riconquistino il potere di un tempo?

Come esempio concreto di come sarebbe possibile – salutare, in effetti – essere creativi nell'attuale età postmoderna, il presente

---

Traduzione di Anna Zangarini

<sup>1</sup> K. RAHNER, *Corso fondamentale sulla fede*, trad. it., Alba (Cuneo) 1977, p. 71.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 576.

<sup>3</sup> P. CAUSSAT, *La philosophie face à l'univers des signes. Positions et propositions de Paul Ricœur sur la sémiotique et la sémiologie*, in «Semiotica», 168 (2008), 1, p. 381.

<sup>4</sup> M. BAL - N. BRYSON, *Semiotics and Art History*, in «Art Bulletin», 73 (1991), 2, p. 193.

saggio si propone di studiare una serie di dipinti di profonda spiritualità di un pioniere del modernismo la cui opera, benché occupi una posizione chiave nel movimento modernista del suo tempo, è nel contempo aperta all'interpretazione postmoderna, poststrutturale.

## 1. *Le «Costellazioni» di Miró: genesi e stile*

La serie delle *Costellazioni* di Juan Miró, ventitré piccole opere dipinte a *gouache* su carta con velatura a olio tra il 21 gennaio 1940 e il 12 dicembre 1941, si colloca senza dubbio tra gli esiti più alti del modernismo del XX secolo; anzi, critici come Clement Greenberg direbbero che i dipinti di Miró di questo periodo rientrano tra le grandi realizzazioni di ogni forma d'arte,<sup>5</sup> o, come afferma Carolyn Lanchner, «le *Costellazioni* sono tra i miracoli che l'arte ci concede di quando in quando ... un esempio di trionfante coraggio morale e di incrollabile volontà».<sup>6</sup> Essi sono ancora più notevoli per le infauste circostanze che ne furono all'origine.

I dipinti di Miró dei tardi anni Trenta, prodotti durante la guerra civile spagnola, erano stati di una ferocia senza precedenti: ne sono esempio *Uomo e donna davanti a un mucchio di escrementi* (1936);<sup>7</sup> *Il mietitore* (1937),<sup>8</sup> il contadino catalano in rivolta che rappresentò il grande contributo di Miró al padiglione spagnolo della Fiera mondiale di Parigi, dove fu esposto di fronte a *Guernica* di Picasso; *Natura morta con una vecchia scarpa* (1937): una vecchia scarpa, una mela su cui è infilzata una forchetta, una bottiglia e una pagnotta, con un paesaggio deserto convenzionalmente surrealistico che si allontana sullo sfondo (singolare per Miró, il quale per dieci anni aveva raramente dipinto spazi prospettici), realizzato con colori sgargianti per dare un senso di

<sup>5</sup> Citato da J. DUPIN, *Miró*, trad. ingl., London 1962, p. 346.

<sup>6</sup> C. LANCHNER (ed), *Joan Miró*, cat. ex. Museum of Modern Art, New York 1993, p. 317.

<sup>7</sup> Le riproduzioni delle immagini citate in questo saggio sono facilmente accessibili su internet. Dove è possibile segnalo l'*home page* della collezione nella quale l'opera è conservata; l'opera a cui si riferisce questa nota è nella collezione della Fundació Miró, Barcelona (<<http://www.fundaciomiro-bcn.org>>), e se ne vede la riproduzione all'indirizzo [www.fundaciomiro-bcn.org/coleccio\\_obra.php?idioma=2&obra=701](http://www.fundaciomiro-bcn.org/coleccio_obra.php?idioma=2&obra=701)

<sup>8</sup> Ubicazione ignota.

incubo onirico.<sup>9</sup> Forse più inquietante di tutti è *Donna in rivolta* (1938),<sup>10</sup> il disegno di una contadina in fuga dal suo villaggio in fiamme, apparentemente imprigionata dal bordo nero della carta, la gamba sinistra distorta in un mostruoso fallo eretto che occupa larga parte dello sfondo del disegno.<sup>11</sup>

Nel 1936, Miró era stato costretto all'esilio da una Spagna che stava per soccombere al regime fascista del generale Franco, il quale nutriva una particolare diffidenza verso la terra natale di Miró, la Catalogna. Miró era stato allora profugo a Parigi, affittando come studio il mezzanino di una galleria d'arte. Nell'agosto del 1939, tuttavia, si era trasferito da Parigi a Varengeville-sur-Mer in Normandia, a venti miglia dal pittoresco porto peschereccio di Dieppe, un villaggio dove in precedenza aveva trascorso le vacanze estive con la moglie e la figlia a casa di un amico architetto, Paul Nelson, e dove si era poi sistemato con la famiglia a Le Clos des Sansonnets, un cottage non lontano da quello dell'amico Georges Braque, proprio allo scoppio della 'guerra burletta' che precedette l'invasione tedesca della Francia. Il paesaggio di meli muschiosi, di prati verdi, siepi e scogliere che separa la terra dalle fredde, grigie acque del canale della Manica era, per come lo descrive Jacques Dupin nel suo resoconto della vita e dell'opera di Miró, quanto di più diverso si potesse immaginare dalla costa e dalle campagna mediterranea di Montroig, il villaggio catalano che Miró considerava la sua 'casa' e dove in precedenza era ritornato, da Parigi, ogni estate.<sup>12</sup> Dupin suggerisce che questo paesaggio nordeuropeo rifletta il senso di estraneità e sradicamento di Miró.

Comunque, in questo momento di crisi per la civiltà europea, e nel suo esilio culturale e spirituale, Miró volge lo sguardo a se stesso, e con un notevole sforzo di concentrazione produce opere di mirabile bellezza, semplicità e lirismo, quando intorno tutto – il suo paese natale, il circolo delle amicizie e dei colleghi, la sua patria d'adozione – stava andando in pezzi. I titoli fatati, poetici, assegnati alle opere generalmente dopo che erano state

---

<sup>9</sup> Nella collezione del MOMA, New York, <http://www.moma.org>. Questo dipinto è visibile in [www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=80555](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=80555)

<sup>10</sup> Nella collezione del Centre Pompidou, Parigi si veda <http://www.centrepompidou.fr>.

<sup>11</sup> Si veda inoltre J. DUPIN, *Miró's Woman in Revolt*, in *Joan Miró: A Retrospective*, ex. cat. Salomon R. Guggenheim Museum, New York 1987, p. 42.

<sup>12</sup> J. DUPIN, *Miró*, p. 348.

completate, sono, più di ogni altra cosa, una fervente preghiera per la pace e l'armonia in un tempo di caos e disumanità.

La serie completa di ventitré piccoli dipinti fu prodotta in quattro luoghi diversi nei primi anni della Seconda guerra mondiale. Completato l'undicesimo della serie il 20 maggio 1940, la famiglia Miró (con la figlia, Dolores, che aveva un braccio rotto) riuscì a prendere l'ultimo treno per tornare a Parigi: un treno che, con le truppe tedesche già accampate nei pressi di Dunkerque, trasportava il quadruplo del suo carico abituale e che impiegò ventiquattrore per percorrere 120 miglia. A Parigi i Miró trovarono un treno per Barcellona appena prima che i tedeschi invadessero la città, aggiungendosi ai dieci milioni di altri rifugiati in fuga verso il sud.<sup>13</sup> Alla frontiera spagnola un vecchio amico barcellonese, Joan Prats, li mise in guardia sui rischi di un rientro a Barcellona, non sapendo bene quale avrebbe potuto essere la reazione delle autorità, e così, dopo una breve sosta presso la sorella di Miró a Vic, la famiglia si spostò a Palma di Maiorca, dove ancora viveva la famiglia della moglie. Il primo agosto Miró riprese a lavorare sulla serie delle *Costellazioni*, sfuggendo a un stato di semidisperazione:

«Ero molto pessimista. Sentivo che tutto era perduto. Dopo l'invasione nazista della Francia e la vittoria di Franco ero sicuro che non mi avrebbero permesso di continuare a dipingere, e che avrei potuto solo andare sulla spiaggia a disegnare sulla sabbia o tracciare figure col fumo della mia sigaretta. Quando dipingevo le *Costellazioni* avevo la netta sensazione di star lavorando in segreto, ma per me era una liberazione perché smettevo di pensare alla tragedia che mi circondava».<sup>14</sup>

La serie fu per lo più completata a Palma, con l'artista rintanato in una casa di periferia dove abitava sotto il nome di sua madre (Ferrà), vivendo della generosità della suocera; gli ultimi tre quadri vennero dipinti a Montroig.

Miró teneva particolarmente a sottolineare l'importanza del luogo di origine dei suoi dipinti, e sul retro di ognuno ne scriveva i dettagli.<sup>15</sup> In effetti, le immagini della serie si sviluppano nel tempo: le prime immagini sono relativamente sparse, la relazione

---

<sup>13</sup> È certamente nota l'opera I. NÉMIROVSKY, *Suite Francese*, trad. it., Milano 2005, un superbo resoconto romanizzato del caos che precedette la caduta della Francia.

<sup>14</sup> Intervista con Lluís Permanyer in *Gaceta Ilustrada*, Madrid, aprile 1978, ristampata in M. ROWELL, *Joan Miró: Selected Writings and Interviews*, London 1987, pp. 294 ss.

<sup>15</sup> A. UMLAND, *Chronology*, in C. LANCHNER (ed), *Joan Miró*, p. 317.



tra la figura al terreno meno sicura, gli elementi decorativi meno ovvi. Con l'arrivo di Miró a Maiorca ha inizio tutto un fiorire di punti, stelle, forme a calice e altri elementi che caratterizzano la serie come costellazioni.

Mentre l'affollato cielo notturno mediterraneo (specialmente nell'*austerità* della Maiorca postbellica) può ben aver suggerito la densa tessitura delle opere più tarde, Miró stesso attesta l'influenza dell'acqua sulla composizione delle *Costellazioni*.<sup>16</sup> Il titolo della serie fu scelto con maggior riferimento sia all'intrinseca coerenza dei loro disparati elementi (le costellazioni sono schemi umani con titoli mitologici imposti a raggruppamenti casuali di stelle) che all'influenza del cielo notturno. Guidato dai loro titoli lirici, l'occhio di chi osserva ricava una narrazione dagli elementi nel quadro, e osserva sbalordito come l'intero dipinto gradualmente, e quasi per magia, acquista la sua unità.

Una volta completate, ventidue delle opere (una era stata donata da Miró alla moglie) furono contrabbandate fuori dall'Europa nella valigia diplomatica dell'addetto culturale dell'ambasciata brasiliana<sup>17</sup> a New York e là messe in mostra dal suo agente, Pierre Matisse. L'amico surrealista di Miró, André Breton, scrisse una serie di testi, divenuti famosi, per accompagnarle. La loro ricezione fu estremamente calorosa: si trattava delle prime opere d'arte europee visibili a New York dallo scoppio della guerra. Breton – che era stato a New York per la maggior parte della durata della guerra – contribuisce a stabilire precocemente la dimensione mitologica delle *Costellazioni*, scrivendo nel catalogo per l'esposizione che, nel periodo in cui vennero prodotte,

«le auto, bardate con pesante tela da materassi, [andavano] alla deriva per le strade della Francia ... stava arrivando il momento in cui Hitler avrebbe ballato nella foresta di Compiègne ... e l'arte non era mai stata così minacciata. Chi avrebbe mantenuto accesa la fiamma sacra, se da mille segni si capiva che l'olio andava esaurendosi?». <sup>18</sup>

Per lui, quel sacerdote era Miró. Ma per la nuova ondata di artiste e artisti americani come Jackson Pollock, erano le sue

---

<sup>16</sup> «Erano basate sui riflessi nell'acqua. Non naturalisticamente o oggettivamente, certo. Ma forme suggerite da quei riflessi»: intervista con J.J. Sweeney, *Partisan Review*, New York, febbraio 1948, ora in M. ROWELL, *Selected Writings*, p. 210.

<sup>17</sup> Secondo un'intervista che Miró concesse a Lluís Permanyer, ora in M. ROWELL, *Selected Writings*, pp. 294 ss.

<sup>18</sup> Ora in A. BRETON, *Le Surréalisme et la Peinture*, Paris 1965, pp. 259 ss.

composizioni a pieno campo a costituire la grande rivelazione. I primi dipinti veramente astratti di Pollock apparvero due anni dopo.

## 2. *Il bell'uccello rivela l'ignoto*

Intendo analizzare qui, brevemente, uno dei tipici dipinti della serie, il ventesimo, *Il bell'uccello rivela l'ignoto a una coppia di amanti*, appartenente alla collezione del MOMA di New York.<sup>19</sup> Sulla destra, a occupare gran parte di questo lato dell'immagine, siede una contadina grassoccia; una doppia ellisse marca il solco delle natiche; al di sopra, il consueto segno di Miró per la vulva, una bella forma a foglia in nero e rosso, con linee sottili per i peli pubici; sopra le due mammelle nere e bianche (dalla forma 'a bersaglio'), che stanno al di sotto delle braccia sollevate, una doppia collana (linee orizzontali con un cerchio ad ogni estremità), un lungo collo, e un occhio al di sotto di un naso allungato che appare rivolto verso l'alto quasi a individuare attraverso l'odorato l'uccello sovrastante dalla lingua canora, con l'occhio aperto e la coda a ventaglio, in supplichevole bramosia. I due occhi e le due mammelle formano un tema che lega il lato destro dell'immagine. Le mammelle fungono anche da occhi, con la foglia/vulva che diventa un naso e le natiche una bocca (questa polivalenza delle immagini è tipica dell'opera di Miró). Due altri personaggi appaiono sulla sinistra: una tozza figura maschile, con mani a forma di stella a cinque punte, qualche pelo sul naso e l'attaccatura dei capelli a punta, volge la schiena all'uccello nella fretta di fuggire; la fuga, come avviene generalmente in questa serie, è inaspettatamente verso sinistra. Sopra la sua testa, una chiocciola con le antenne erette si contorce verso sinistra, in direzione di una luna crescente.

Tutte e quattro le creature sono legate da una tappezzeria di elementi – doppi con, cerchi, linee, punti – che talvolta formano parte della narrazione ma in altri casi sono meramente decorativi. Essi variano nelle dimensioni e nel ritmo per dare al dipinto un mutabile polso e, cosa più importante, unire l'intera superficie

---

<sup>19</sup> Visibile sul sito [www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=33050](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=33050). W. RUBIN, *Miró in the Collection of MOMA*, New York 1973, pp. 81 ss., dà un'eccellente descrizione del dipinto, alla quale ho ampiamente attinto.

dell'opera in un insieme musicale. Il nero particolarmente lucente (probabilmente ottenuto mescolando del colore nero con acquaragia prima di applicarlo velocemente sulla tela)<sup>20</sup> dà una tonalità altamente sensuale, ricca, che si stacca, contrastandolo, dal fondo più indistinto e sfregato.

Il fondo, minimale eppure altamente evocativo, è ottenuto stendendo una velatura a olio su carta inumidita, grattata per far emergere la trama, e poi colorata sfregandola e impregnandola di pigmento per diffondere impercettibili transizioni, creando così un'unica nube nebbiosa<sup>21</sup> – quello che Rubin chiama uno «spazio indeterminato» – una foschia nebulosa, un iniziale accenno a lontane costellazioni, o un intravisto paesaggio dell'anima i cui colori da tavolozza infantile recuperati nelle maglie della memoria danno l'illusione di profondità e spazio. Miró spiegava che era il fondo a dargli la chiave di ogni dipinto.<sup>22</sup>

Ogni parte dell'immagine è dotata di uguale carica: nonostante le loro qualità narrative, la maggior attrazione di queste opere risiede nella loro bellezza formale. In alto, gli elementi narrativi ricadono come una tenda davanti a un abisso, uno schermo di linee nere e una ristretta gamma di colori primari (più il verde) che intonano una melodia primordiale, una fantasia modale di stelle e forme in infinito ed eterno gioco nel vuoto, mentre al di sotto la melodia lineare, il tono sommerso e fibroso del fondo agisce come la nota continua di una cornamusa che fa da sottofondo all'accordo della canna diteggiabile. L'effetto è stato paragonato a un pattinatore sul ghiaccio, a una tela di ragno,<sup>23</sup> a una rete di segni,<sup>24</sup> a «esercizi spirituali»,<sup>25</sup> o al tracciato di una registrazione sismografica delle più profonde vibrazioni della mente.<sup>26</sup>

Per quanto le forme stesse siano suggestive, quasi tutte le figure in questi dipinti provengono dall'ormai ben noto repertorio di Miró: donne rappresentate da mammelle e vulva, personaggi androgini con nasi fallici, parti del corpo distorte, uccelli, luma-

---

<sup>20</sup> Secondo C. LANCHNER (ed), *Joan Miró*, pp. 70 ss., che ha riprodotto questa tecnica in laboratorio.

<sup>21</sup> Si veda W. RUBIN, *Miró in the Collection of MOMA*, pp. 81 ss.

<sup>22</sup> Cfr. M. ROWELL, *Selected Writings*, pp. 294 ss.

<sup>23</sup> G. RAILLARD, *Miró: The Masterworks*, trad. ingl., New York 1989, p. 110.

<sup>24</sup> J. DUPIN, *Miró*, p. 357.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 352.

<sup>26</sup> M. BRADBURY - J. MCFARLANE (edd), *Modernism: A Guide to European Literature*, London 1991, p. 307.

che, altre creature con zanne o dentature aggressive. L'elemento narrativo a cui si allude nel titolo è tuttavia secondario rispetto al dominante senso di coesione delle immagini che si legano l'una all'altra nonostante la complessità dei loro componenti. È questa coesione che dà a tali opere il loro indubitabile senso di spiritualità.

### 3. *La formazione religiosa di Miró*

La spiritualità (o persino il misticismo) di queste opere viene spesso rilevata, ma raramente definita.<sup>27</sup> Dato l'ateismo professato dalla maggior parte dei membri del gruppo surrealista con cui Miró era in contatto, e particolarmente da André Breton, questo forse non sorprende. Sembra tuttavia che Miró stesso fosse un cristiano convinto<sup>28</sup> (sarebbe stato strano non esserlo per un catalano legato a una vita contadina forse troppo romanticizzata), e senza dubbio in gioventù avrà partecipato al pellegrinaggio annuale della gente di Montroig alla Madonna Nera che si trova sopra il villaggio.<sup>29</sup> Forse andò anche al Montserrat, la frastagliata montagna che costituisce il centro della religiosità catalana, e forse accennò qualche esitante passo di sardana sul sagrato della grande chiesa meta di pellegrinaggi. Da giovane Miró (come Gaudí) fu membro della confraternita artistica cattolica di San Luca a Barcellona. Gijs van Hensbergen, biografo di Gaudí, suggerisce che fu forse in quell'ambito che Miró sviluppò quella tensione ascetica che si manifesterà periodicamente nella sua vita e nella sua arte, e che ha il suo esempio più celebre nella sua opera *Il carnevale di*

---

<sup>27</sup> Per esempio S. VON WIESE in *Joan Miró, Snail, Woman, Flower, Star*, cat. ex., trad. ingl., München 2002, pp. 55 ss.: «La basilare convinzione di Reverdy, che questi dipinti siano pure creazioni dello spirito, avrebbe avuto il pieno consenso di Miró»; *ibidem*, pp. 57 ss.: «La strutturazione spirituale, con la sua densa disposizione di dettagli, dà origine a simboli pittorici»; *ibidem*, pp. 59 ss.: «Tutti gli oggetti [sono] ... carichi di energia spirituale che si irradia oltre la tela»; S. STICH, *Joan Miró: The Development of a Sign Language*, cat. ex., Washington University (LA) 1980, p. 33: «La struttura base del corpo è legata a un significato più ampio, spirituale»; *ibidem*: «Miró tenta ... di sguinzagliare la qualità mistica delle immagini»; *ibidem*, p. 45: «unità formale e armonia mistica».

<sup>28</sup> M. ROWELL, *Selected Writings*: la religione personale di Miró era «un misto di cristianesimo devoto, animismo o panteismo ... e ascetismo» (p. 4); «Miró era estremamente convinto della fede cristiana» (*ibidem*, p. 17) e leggeva regolarmente Teresa d'Avila e Giovanni della Croce (intervista con J.J. Sweeney, 1948, ristampata *ibidem*, pp. 210 ss.).

<sup>29</sup> Per questa segnalazione ringrazio Gijs van Hensbergen.

*Arlecchino* (1924-1925),<sup>30</sup> che sosteneva gli fosse stato ispirato da allucinazioni dovute alla fame. Come Gaudí, egli riteneva che solo attraverso la sofferenza l'arte si raffinasse, definisse, purificasse e cristallizzasse.

È tuttavia difficile individuare una qualche concreta, diretta influenza cristiana sulla pittura di Miró, anche se alcuni critici e critiche hanno ravvisato l'influenza della scultura romanica catalana nell'insieme delle sue composizioni.<sup>31</sup> L'opera di Miró ha un tocco organico, pagano, che è difficile conciliare con la convenzionale pratica spirituale cristiana (Sidra Stich ha suggerito, come fonte di un'importante influenza semi-religiosa, le pitture rupestri scoperte nei pressi di Montroig quando Miró era giovane e ampiamente riprodotte nelle riviste surrealiste, ancorché non si possa affermare con certezza che Miró le abbia mai viste, se non in riproduzione e molti anni più tardi).<sup>32</sup>

Diversamente, diciamo, dall'ardente tradizione delle icone ortodosse russe che pervade le opere del primo Kandinsky o dall'intensa purezza apofatica calvinista del tardo Mondrian, per citare solo due dei grandi pionieri del modernismo, l'opera di Miró sembra non esprimere alcun equivalente sia della pallida alterità del calvinista Essere supremo di Mondrian sia dell'apocalittico giudice e redentore di Kandinsky. E allora, da dove iniziare l'analisi di questa qualità della sua opera, e come determinare se essa possiede un'influenza o un impatto non-secolare, o addirittura cristiano?

Di fronte a queste opere chi si occupa di teologia ha la curiosa sensazione che la loro spiritualità sia quella di una generazione successiva, che ci sia più di un accenno in direzione di un futuro postmoderno; che il mondo poststrutturale del tardo ventesimo secolo e del primo ventunesimo permetterà a queste opere di avere una risonanza forse più chiara di quella tributata a Miró dai contemporanei. Il primo a proclamare la grandezza di Miró negli Stati Uniti fu Greenberg, che vedeva nella sua piattezza e nell'uso pieno della tela elementi che ne facevano un successore

---

<sup>30</sup> Buffalo (NY): Albright-Knox Art Gallery. <<http://www.albrightknox.org>>. Illustrato in <http://66.251.89.230/detail.php?t=objects&type=related&kv=241>

<sup>31</sup> Per esempio J. MINK, *Miró*, Köln 2000, p. 31.

<sup>32</sup> S. STICH, *Joan Miró*, specialmente pp. 45 ss.: l'uso da parte di Miró di elementi intercambiabili si spiega «non con una simbolistica evocazione di corrispondenze o con una surrealistica giustapposizione di opposti, ma piuttosto con l'attitudine mistica del pensiero primitivo, che mette in luce la radice comune di tutte le cose»; Stich ritiene che Miró mirasse a raggiungere «unità formale e mistica armonia».

naturale del cubismo. L'orientamento formalista della sua opera fu salutato come l'apoteosi dell'astrazione modernista grazie alla sua mancanza di recessione illusionistica e di logica temporale e narrativa, la sua coerenza di gradazioni e la sua ambiguità spaziale.<sup>33</sup> Ciò nonostante, si tratta di un pesante fardello per queste fragili opere. Miró stesso insisteva (come facevano tutti i modernisti) sul fatto che

«i segni che metto sulla tela ... corrispondono a una concreta rappresentazione della mia mente, ... corrispondono a una realtà profonda. Un materiale ricco e vigoroso mi sembra necessario per dare all'osservatore quello schiaffo in faccia che deve arrivare prima che intervenga la riflessione ... Per questo, non capisco – e lo considero un insulto – come posso essere collocato nella categoria dei pittori 'astratti'». <sup>34</sup>

Nella loro concatenazione di elementi pittorici astratti e lirici, nella loro tavolozza limitata e nella violenza gentile, sono meglio interpretati nei termini della semiologia decentrata di Derrida e Lacan che nei termini del più *macho* modernismo degli altri eroi di Greenberg, come Pollock e Rothko.

#### 4. *La semiologia di Miró*

Un elemento della semiologia di Miró che viene spesso commentato dalla critica dell'arte è l'intercambiabilità dei suoi segni visuali. Il sole diventa un occhio, che diventa uno spazio, che diventa una vagina, una stella, un ragno, un utero; un triangolo diventa una testa, diventa una montagna; altrove rappresenta denti, lingua e mammelle; un essere umano diventa un albero; un cono è un cappello, un'arma, una barca; un vaso è una donna e una croce una figura umana. Miró stesso ci fornisce una preziosa chiave di lettura di una di queste trasmutazioni:

«Se faccio un grande organo sessuale maschile con i testicoli, faccio qualcosa che per me è sacro. Non è erotico. È come i semi di un albero che germoglia sottoterra; la pioggia fa crescere il seme, e questo lo fa

---

<sup>33</sup> Si veda S. STICH, *Joan Miró*, p. 9, che critica questa opinione, ritenendo che essa sottovaluti «la profonda attenzione [di Miró] per il contenuto».

<sup>34</sup> Intervista con Georges Duthuit per «Cahiers d'Art» nel 1936, ristampata in *Joan Miró: Skapare av nya världar*, cat. ex. Stockholm 1998, p. 238.

diventare un albero. È la nascita di un albero. Per esprimere la nascita, mi viene spontaneo pensare all'organo genitale».<sup>35</sup>

E altrove: «... una linea verticale per le mammelle; una è una pera che si apre e sparge i suoi piccoli semi (quei meravigliosi piccoli cuori di un frutto)».<sup>36</sup>

L'infinito gioco di un numero limitato di significanti rivelato da queste opere, il paradiso di significati creato da una tavolozza così limitata di colori, dilavature, forme e linee, è il perfetto esempio di un'arte postmoderna che non conosce inquadramento e non evoca alcun mondo ultraterreno (tranne che nel desiderio di sfuggire alla guerra e all'esilio simboleggiato dalle scale antincendio e dagli uccelli così regolarmente rappresentati) e che tuttavia rende giustizia al desiderio umano per il significato, agli aneliti utopistici ai quali gli esseri umani sono aperti – specialmente quando soffrono – in una coerente, stabile visione che armonizza gli elementi diversi e fissipari in un'indefinibile coerenza senza evadere in una prematura chiusura. Coerenza ed equilibrio erano parte essenziale di queste *Costellazioni*: «Quando riesco ad ottenere un equilibrio plastico e a portare l'ordine tra tutti questi elementi, comincio a dipingere ... con la minuzia di un artigiano e di un primitivo».<sup>37</sup>

Come le immagini in un sonetto del poeta preferito di Miró, Mallarmé, aspetti diversi e divergenti della vita si saldano insieme nonostante la radicale polisemia di parole e immagini. Miró giunge a questo rendendo l'osservatore responsabile della creazione dell'immagine; un dipinto di Miró è un oggetto, ma ancor più un evento. Oggetto-evento che costituisce per la teologia un problema particolare.

## 5. Teologia e semiologia

È indiscutibile che questi capolavori di trasparente bramosia siano in ogni senso profondamente religiosi, manifestando un'«intima immensità», per usare l'espressione di Carolyn Lanchner che

<sup>35</sup> S. STICH, *Joan Miró*, p. 15, che cita G. RAILLARD, *Juan Miró*, p. 187.

<sup>36</sup> Lettera a Michel Leiris, 10 agosto 1924, tradotta da M. Rowell, citata in *Joan Miró: Skapare*, p. 222.

<sup>37</sup> Lettera a Roland Penrose citata in R. PENROSE, *Miró*, London 1970, pp. 100 ss.

cita il titolo di un capitolo della *Poetica dello spazio*<sup>38</sup> di Gaston Bachelard. La maggior parte delle metafore teologiche sono profondamente radicate nel duplice scenario di un mondo di qui e di un aldilà – la sfera terrena e quella celeste – da rendere difficile cercare un'analisi teologica che non riposi su questi strumenti di inquadramento. L'arte di Miró sembra infrangere la cesura tra trascendente e immanente, rendendo entrambi i termini superflui, e la teologia si ritrova senza parole.

Non è necessario che questo avvenga; la teologia è in effetti sopra ogni altra cosa una disciplina semiotica che per un migliaio d'anni ha di fatto creato il nostro universo attuale prima di concedere con riluttanza il controllo di molti aspetti di quel sistema alle scienze empiriche e alle arti (a una delle opere di Miró più astratte e minimali uno dei poeti surrealisti, forse ironicamente, diede il titolo *La creazione del mondo*, 1925).<sup>39</sup> In teoria, la teologia può ancora raccontare un cosmo di segni e simboli dalla prospettiva di ciò che Georges Mounin – nel suo saggio *Peinture et sémiologie*, dopo aver analizzato sette diversi livelli di significante nell'arte – chiama una «signification profonde». «Questo significato di cui si parla talmente poco da farlo passare per un tabù della semiologia».<sup>40</sup>

Purtroppo, sembra che le chiese si siano talmente innamorate dei paramenti dottrinali della vecchia teologia, che quello che era un gioco felice e creativo è in pratica diventato la torva espressione di inquisitori dogmatici. Se la teologia fosse disposta a spogliarsi delle vesti del potere<sup>41</sup> potrebbe trovare in queste opere il profondo significato della redenzione e del gioco, dello spirito e della grazia, in quella paurosa temperie storica e politica.

In altri termini, il timore della teologia è, per citare l'espressione usata da Mieke Bal e Norman Bryson in apertura del loro lungo ed esauriente saggio, *Semiotics and Art History*,<sup>42</sup> che «il principio-base della semiotica sia ... antirealista». La teologia teme di essere ridotta a un sistema idealistico, a schiava del dio

---

<sup>38</sup> C. LANCHNER (ed), *Joan Miró*, pp. 70-71.

<sup>39</sup> Al MOMA di New York. Si veda [www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=79321](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79321)

<sup>40</sup> G. MOUNIN, *Peinture et sémiologie* in «Semiotica», 96 (1993), 1-2, pp. 71-85, qui p. 76.

<sup>41</sup> E forse, andando in giro senza vestiti, si possono fare nuove scoperte, come suggerisce W.B. Yeats nella sua breve ma straordinaria poesia *A Coat* (1912).

<sup>42</sup> M. BAL - N. BRYSON, *Semiotics*, p. 174.



di Feuerbach proiettato in un vuoto paradiso.<sup>43</sup> Eppure, la vasta gamma dell'esperienza umana chiede ancora a gran voce di essere esplorata, la stessa infinità di interrogativi rimane ancora da essere formulata; tutto ciò che è cambiato è che si è scoperto che una particolare, alquanto letteraria narrazione del mondo – che vi sono oggetti definiti a cui può essere dato un nome, come Adamo diede un nome agli animali – si è dimostrata una conclusione prematura. Un tempo era un'utile risorsa psicologica persuadere gli essere umani che la vita è coerente, ha un fine ed è stabile. Ma ora che si accetta che l'ego, così accuratamente costruito in centinaia di anni, non è un essere libero di veleggiare dove gli piace, indipendente, un essere supremo, ma che è in effetti la costruzione di un linguaggio e di una cultura che gli forniscono il vocabolario e lo specchio nei quali identificarsi, ora si può riconoscere che ciò non comporta necessariamente la negazione della stabilità, della bellezza e della gioia della vita. Si potrebbe pensare che lo spazio offerto alla teologia da queste considerazioni sarebbe stato molto più praticabile per la visione cristiana di Dio se fosse stata superata la vecchia visione adamitica del linguaggio.

## 6. *La spiritualità incarnatoria di Miró*

Da dove può dunque cominciare l'analisi dell'implicita teologia di un'opera di Miró? Nel mare di segni fluttuanti, chi l'osserva comincia dalla complementarietà di fondo e superficie; l'uno, trattato in modo estremamente accurato così da essere iniziale e informe;<sup>44</sup> l'altra disegnata con estrema concentrazione e sicurezza – non ci sono pentimenti – e in qualche modo meno vulnerabile che in altre opere di Miró di questo periodo. Qui è la pelle dell'universo, sia trama che colore, che chiede una reazione/risposta semantica; e di fronte a questo abisso, come una tenda, un mondo dimensionale di tocchi e singoli colori primari che

---

<sup>43</sup> Ma si potrebbe anche sostenere che Bal e Bryson non sono riusciti a portare a conclusione la loro tesi, e che la stessa distinzione tra realista e non-realista è ora oggetto di qualche controversia.

<sup>44</sup> Miró dichiarava di aver avuto questa ispirazione mentre asciugava sulla carta i pennelli imbevuti di acqueraglia per pulirli, e in effetti questo sembra proprio il caso della prima delle *Costellazioni*.

devono essere assemblati nell'atto di fruizione per instillare la vita nel dipinto, in modo che essi possano raccontare le loro storie.

Così i due poli dell'esistenza umana sono messi in gioco e bilanciati in un amalgama di melodia e armonia, di intelletto ed emozione, in una strana miscela di Mark Rothko e Jackson Pollock. Nel momento in cui la civiltà occidentale è sottoposta a una terribile minaccia, quella della dis-integrazione, il pittore è pervenuto dentro di sé a un supremo momento meditativo da cui ricavare, traendola dalla sua vasta esperienza dell'arte (l'arte rupestre, l'arte orientale, l'arte tantrica e delle isole del Pacifico, la scultura romanica, le fantasie surrealiste, la poesia di Mallarmé, l'arte infantile, i graffiti murali a Barcellona, un desiderio di produrre arte come musica, la vita contadina e la sua adorazione della fertilità) un'immagine integrante dell'umanità, un insieme più grande della somma delle sue parti. Quest'arte è dunque profondamente religiosa e forse anche redentrice, date le circostanze (della sua creazione).

In *Art Since 1900*, che traccia una storia dell'arte del XX secolo anno per anno, sotto l'anno 1912 gli autori propongono un'interpretazione derridiana del poema *Or* (oro) di Mallarmé, affermando che il valore che il poeta attribuisce ai suoi soggetti, in questo caso l'oro, «non è quello del vecchio naturalismo ma piuttosto quello del sensuale materiale del linguaggio poetico, nel quale nessun significato appare trasparente se non passando attraverso la carnalità della carne del significante».<sup>45</sup> Con questa notevole frase essi suggeriscono un'interpretazione non idealista della semiologia, rifacendosi a una metafora chiaramente derivata dalla cristianità. Il mare dei significati, quella «infinitudine combinatoria» di segni,<sup>46</sup> non esiste di per sé, vagante in una foschia idealista, ma per avere un qualche significato deve essere radicata profondamente, incarnata. Forse essi mirano a un ponte fra l'ordine simbolico *cloud-based* (per usare una metafora

---

<sup>45</sup> H. FOSTER - R. KRAUSS - Y.-A. BOIS - B. BUCHLOH, *Art Since 1900*, London 2004, p. 114.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 38. Si veda anche il ricordo d'infanzia che Yoyo Maeght ha di Miró: «Quando avevo sette anni, Duke Ellington venne a suonare ... Miró mi disse 'Vedi, sul pianoforte ci sono talmente poche note. Mozart e Duke Ellington usano lo stesso piano e le stesse note, e possono creare un'infinità di musica ... Lo stesso succede con la pittura: solo tre colori e il bianco e il nero, e possiamo creare l'infinità. Con così pochi elementi' mi disse Miró 'ogni artista può creare un mondo nuovo'»; N. WATKINS, *Behind the Mirror: Aimé Maeght and His Artists*, cat. ex., London 2008, p. 40.

informatica) – la somma dei processi culturali in cui ha luogo il segno-attività, l'intero ambito compattato dalla circolazione sociale dei significanti<sup>47</sup> – e l'instabile soggetto umano. Per il cristianesimo, un tale ponte incarnato tra la soggettività umana e il termine più estremo del linguaggio umano è alla radice della teologia. Nelle *Costellazioni* di Miró, una scintilla di speranza è incarnata in un passaggio oscuro della storia in immagini che portano in sé un senso di possibile salvezza per coloro che sono in grado di ricambiare l'amore offerto da colui che è azione più che sostanza, evento più che azione. E nella misura in cui la più alta forma di manifestazione è il culto, queste immagini potrebbero in realtà essere dossologiche.<sup>48</sup> Forse queste immagini sono in effetti stazioni della *via crucis*,<sup>49</sup> a cominciare dal brullo abbandono di *Alba* per finire alla calma di *Notturmo*, che spiegherebbe l'innaturale orientamento verso sinistra di molte di queste opere, anche se questa interpretazione tralascia la gioiosa celebrazione dell'umanità dei dipinti del periodo intermedio.

Il poeta di strada Jacques Prévert definisce giustamente Miró un giocoliere (anche se il suo giocoliere è più un mago). Miró è soprattutto un *performer* che crea mondi nella contemplazione dei quali anche noi ci troviamo creati, in quanto la più alta forma di gioco<sup>50</sup> – di meraviglia – è l'adorazione:

«Il y un miroir dans le nom de Miró  
parfois dans ce miroir un univers de vignes de raisins de vin  
Joan Miró,  
le jongleur le moins abstrait in the world  
exécute son numéro ...  
Debout sur son tricycle lunaire ...  
dans les rapides de la lumière  
tourne à même temps ...».<sup>51</sup>

<sup>47</sup> Come è definito da M. BAL, *Semiotics*, p. 199.

<sup>48</sup> Anche se non è il caso di essere troppo romanticamente pii quando si tratta di un artista che confessava tranquillamente di urinare sui suoi fogli di carta per trovare l'ispirazione (citato da W. SCHMALENBACH, *Drawings*, p. 51).

<sup>49</sup> Cfr. la lettera a J.F. Ràfols del marzo 1920, citata da J. MINK, *Miró*, p. 28: «Il modo rude che ha la Catalogna di trattare le cose spirituali potrebbe essere il Calvario della redenzione».

<sup>50</sup> «Quasi nessun altro artista incarna il concetto di *homo ludens* con la pienezza di Miró»; W. SCHMALENBACH, *Drawings*, p. 49.

<sup>51</sup> «C'è uno specchio [*miroir*] nel nome di Miró / talvolta in questo specchio un universo di vigne e grappoli d'uva / Joan Miró, / il giocoliere meno astratto in the world / presenta il suo numero ... / In piedi sul suo triciclo lunare ... / ruota contemporaneamente / nelle rapide della luce ...»; J. PRÉVERT - G. RIBEMONT-DESSEIGNES, *Joan Miró*, Paris 1956, pp. 59 ss.



# Vedere la luce: la contemplazione e le opere di James Turrell

di Jeffrey L. Kosky

«La luce non è qualcosa che rivela,  
quanto rivelazione in se stessa».<sup>1</sup>

Riconosciuto maestro e pioniere nell'uso della luce nell'arte moderna, James Turrell utilizza la luce in un modo che sfida una diffusa ossessione metafisica o post-illuministica verso un certo tipo di luce: la luce diretta o focalizzata che illumina uno spazio altrimenti oscuro in modo che si possano vedere gli oggetti chiaramente e distintamente. Nell'opera di Turrell, al contrario, noi ci abbandoniamo alla visione della luce stessa, piuttosto che degli oggetti che vediamo in essa. Non offrendo né oggetti da afferrare né immagini da vedere, e neppure uno spazio definito dove l'immagine o l'oggetto potrebbero venire alla luce, l'arte di Turrell separa ciò che le moderne forme di illuminazione vogliono collegare – il vedere dal controllare, il toccare dal dominare – e ci introduce in un territorio dove il nostro sguardo opera la transizione alla meraviglia e all'ammirazione. Nell'opera di Turrell, dunque, vedere può essere inteso come qualcosa di simile alla contemplazione.

## 1. *Che cosa si vede nella luce: luce che rivela*

La luce dei nostri sistemi di illuminazione è il più delle volte decisa e amministrata, diretta e focalizzata da noi stessi, come parte delle attenzioni che prestiamo e degli sforzi che facciamo per il

---

Traduzione di Anna Zangarini

<sup>1</sup> J. Turrell, citato in J. BROWN (ed), *Occluded Front*, Los Angeles (CA) 1985, p. 43.

nostro benessere. In una realtà così illuminata, scrive il filosofo Hans Blumenberg, «i fenomeni non appaiono più alla luce; piuttosto, sono *sottoposti alle luci di un esame*».<sup>2</sup> La luce focalizzata di un esame scopre la realtà facendola uscire dall'oscurità nella chiarezza di uno spazio illuminato dove ci sentiamo al sicuro da quanto potrebbe essere in agguato nel buio e negli angoli nascosti. Che illuminando il mondo sia possibile tenerlo sotto controllo, che 'le luci dell'esame' siano necessarie per portare alla luce la realtà, suppone che il mondo abbia sofferto di quella che Blumenberg chiama 'de-luminazione'. De-luminazione del mondo significa che «la verità non si rivela; deve essere *rivelata*»,<sup>3</sup> e inoltre deve essere rivelata da uno sforzo umano di affermazione di sé per creare e far splendere la luce dell'esame.

Questa interpretazione della luce dell'illuminazione moderna va di pari passo con una corrispondente interpretazione della visione umana. Come afferma Blumenberg, la visione o «la teoria non sarà più rapportata al punto fermo di un quieto osservatore, ma piuttosto ai luoghi dove l'essere umano mette a frutto le proprie energie»,<sup>4</sup> dove è limitata al compito di emettere la luce che porta gli oggetti ad essere nella verità. La luce non si vede; piuttosto, si guardano gli oggetti che appaiono alla luce del nostro esame; non si guarda superficialmente, ma accuratamente (con grande cura), per sottoporre le cose al proprio sguardo e saperne abbastanza da sentirsi sicuri verso di esse.

Quello che Blumenberg chiama lo sforzo auto-assertivo di far brillare la luce di un esame si collega con la (forse) più nota concettualizzazione della moderna determinazione dell'essere umano offerta da Martin Heidegger. Quando Blumenberg afferma che nella situazione aperta dai lumi della modernità i fenomeni appaiono solo alla luce di un esame, ripete la dichiarazione di Heidegger che la metafisica moderna inizia con la determinazione dell'essere umano come soggetto la cui attività rappresentazionale è responsabile della produzione del mondo come dipinto o immagine. Se la metafisica moderna si basa su un'antropologia

---

<sup>2</sup> H. BLUMENBERG, *Light as a Metaphor for Truth*, in D. LEVIN (ed), *Modernity and the Hegemony of Vision*, Berkeley (CA) 1993, p. 53.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>4</sup> H. BLUMENBERG, *The Legitimacy of the Modern Age*, trad. ingl., Cambridge (MA) 1983, p. 200.

dell'essere umano come soggetto, allora la relativa cosmologia è caratterizzata dal «costituirsi del mondo a immagine».<sup>5</sup>

Ciò che Heidegger intende per «quadro» o «immagine» non è copia di un qualche originale; invece «[I]l termine immagine significa in questo caso: la configurazione della produzione rappresentante. In questa pro-duzione l'uomo lotta per prendere quella posizione in cui può essere quell'ente che vale come regola e canone per ogni ente».<sup>6</sup> Essendo diventato soggetto, l'essere umano è l'essere che si relaziona col mondo come rappresentazione (*Vorstellung*) o quadro che egli stesso ha prodotto dalla sua prospettiva centrale. In altre parole, il mondo è ciò che il soggetto pone o colloca (*stellt*) davanti (*vor*) a sé attraverso l'opera e lo sforzo della rappresentazione (*Vorstellung*).

Secondo Heidegger, dunque, il diventare pittura del mondo è correlativo dell'ascesa dell'essere umano a una posizione centrale di soggetto che, dal centro, lotta per affermare il proprio dominio e controllo di ciò che esiste. Quando il mondo diventa oggetto, risponde a questa lotta: costituendo il mondo come oggetto, ne acquisiamo certezza, una visione chiara di una realtà distinta che possiamo saldamente afferrare. Letta insieme a Blumenberg, si può vedere che questa determinazione dell'essere umano e del mondo si basa su, o implica, un corrispondente concetto di luce, o piuttosto di de-luminazione del mondo seguita dalla sua re-luminazione grazie agli sforzi umani. I nostri sforzi emanano una luce che illumina uno spazio dove è possibile vedere oggettivamente e appropriarsi con certezza di una chiara e distinta realtà.

## 2. *Vedere la luce: la luce come rivelazione*

Le *lightbox* di James Turrell offrono l'occasione di esercitarci a vedere un altro genere di luce, e così facendo schiudono la possibilità di un'altra interpretazione del soggetto umano e del mondo correlativo: «La luce non è tanto qualcosa che rivela quanto rivelazione in se stessa». Ritraendosi dalla moderna occupazione con oggetti che ha portato alla luce chiaramente e distintamente,

---

<sup>5</sup> M. HEIDEGGER, *L'epoca dell'immagine del mondo*, in M. HEIDEGGER, *Sentieri interrotti*, trad. it., Firenze 1968, p. 98.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 99.

le opere d'arte di Turrell capovolgono l'abbandono della luce in cui tutti gli oggetti sono visti e ci danno da vedere una luce che è essa stessa una rivelazione della luce. Vediamo la luce, ma nessun oggetto in essa. «Non c'è oggetto nella mia arte», dichiara Turrell, «non c'è mai stato. Non c'è nessuna immagine all'interno».<sup>7</sup> E tuttavia, anche in assenza di un oggetto o immagine da guardare, vediamo qualcosa, anche se non riusciamo a catturarla chiaramente e distintamente, né con la mano né con l'occhio. Queste opere d'arte conducono a un mondo che non riusciamo a dominare, e questo accade proprio perché usano luce che non illumina o allestisce spazi nei quali possiamo vedere oggetti chiari e distinti.

A questo punto, è opportuna una breve descrizione di queste opere. Faccio riferimento sia alla mia personale esperienza che alle descrizioni offerte dallo storico dell'arte Georges Didi-Huberman.<sup>8</sup> Cominciamo con *Catso Red* (1967) e *Danae* (1983).

La stanza è fiocamente illuminata. La luce che c'è proviene da un muro colorato o una scatola colorata, lucente, splendente in modo raggianti. Un rettangolo splendente, o un cubo raggianti. Sono davanti a voi. Ostacoli di fronte a voi, la definizione di un oggetto, eppure, incredibilmente, ostacoli che illuminano o emettono luce.

Di che cosa sono fatti? Dove sono collocati? Che cosa li tiene sospesi nell'aria, in apparente sfida al peso e alla gravità? Per capirne di più, per capire di che cosa si tratta, ci si muove per avere una prospettiva migliore o per vedere altri aspetti di questa cosa sconosciuta. Ma ogni sforzo per esaminare questa cosa raggianti non porta a nulla. Non si ricava alcuna informazione in più guardandola da angoli diversi o da una posizione migliore. Usare una luce migliore, o vederla sotto una luce meglio orientata è ugualmente inutile. Nella sua pura frontalità e piattezza, come un'icona, non nasconde nulla nell'oscurità, non cela alcunché nell'ombra, non tiene nulla di riserva. Una rivelazione totale. Poiché emerge improvvisamente alla vista, non si può far altro che costituirsi un'immagine adeguata o far apparire l'oggetto. Non lancia alcuna sfida alla percezione per farlo emergere e non richiede alcuno sforzo alla mente per comprenderlo.

---

<sup>7</sup> Cit. in J. BUTTERFIELD, *The Art of Light + Space*, New York 1996, p. 67.

<sup>8</sup> G. DIDI-HUBERMAN, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris 2001.



Poiché gli occhi non riescono a catturare quello che vedono, si prova con le mani; forse riusciranno ad afferrare questa cosa splendente meglio degli occhi. Ma quando si stendono le mani e si tenta di afferrare questo ostacolo, si scopre che non esiste alcun margine o contorno definito: niente di solido, eppure la visione c'è. «Le mani cercheranno, e non troveranno mai nulla».<sup>9</sup> Nell'impossibilità di toccare dei contorni che possano delimitarlo, non si può misurarlo, metterlo su una bilancia e pesarlo, o dire da dove viene la sua superficie colorata, perché non appare alla luce, anche se emana luce. Queste cose non forniscono alcun appiglio al quale connettersi e grazie al quale potersi mettere in relazione con esse. È difficile, se non impossibile, persino dire a quale distanza si è da qualcosa i cui contorni non possono essere definiti.

Consideriamo sotto questo aspetto *Ondoe Blue* (1968). Ponendosi di fronte a quest'opera, la visione di chi l'osserva oscilla, vedendo muro, poi porta, facciata, poi finestra, superficie illuminata, poi luminosa apertura.

Davanti a me, o di fronte a me, c'è un'apertura; un'apertura che paradossalmente presenta un'opposizione o una superficie. Questa superficie, segnalando un varco o apertura, mi invita a passarvi attraverso. Ma se mi pongo con attenzione davanti a *Ondoe Blue*, non riesco a vedere un'uscita nel volume che mi invita ad attraversarlo. Diventa qualcosa in cui guardo, senza fine, piuttosto che qualcosa che guardo, pervenendo a una qualche adeguata conoscenza dell'oggetto anche se subito non riesco a vederlo.

Lo spazio sembra diventare sempre più profondo, quasi saturato dalla luce proveniente da un'inesauribile profondità che non può contenere. Didi-Huberman spiega come Turrell crea questi contenitori per l'incontenibile dove l'invisibile satura la visibilità, quella che egli chiama «cornici per l'illimitato ... per il gioco dell'aperto e della cornice, ... piccole cattedrali dove l'uomo si ritrova a camminare nel colore».<sup>10</sup>

La tecnica è precisa, ma non terribilmente complicata. Una smussatura, accuratamente tagliata ad angolo acuto nella parete, incornicia la luce e la stacca distintamente definendo contorni che assicurano una collocazione dove un oggetto appare di fronte a chi osserva. Ma questo taglio netto, questo oggetto che si forma

---

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 34.

davanti ai vostri occhi, è presentato contro uno sfondo, la parete nera della stanza, illuminata dallo stesso colore. «In questo modo – scrive Didi-Huberman – il colore è ritagliato e distinto nella parte anteriore (come sezione della parete) e infinito nella parte posteriore (come privato di un limite visibile). L'apertura pone un ostacolo, e la parete (in nero) presenta all'occhio solo un'apertura illimitata ... L'apertura funge da limite; la chiusura la abolisce».<sup>11</sup> L'apertura permette alla luce di assumere una forma fissa come oggetto visibile di fronte a chi osserva, mentre la chiusura sulla parte posteriore fa sì che la luce si ritragga nell'invisibilità. Davanti a voi c'è un oggetto, distinto e presente, eppure si può vedere attraverso questo oggetto la luce illimitata che esso limita e, nel limitarla, offre un luogo perché esso giunga alla visibilità.

Il non-oggetto che irradia in una *viewing chamber* di Turrell non è un'illusione, insiste l'artista, respingendo ogni proposta che la sua opera sia concepita come un *trompe l'œil*. Un'illusione svanisce, o quanto meno viene spiegata, quando si sceglie un giusto punto da cui osservarla e la si esamina con grande attenzione e concentrazione. Nelle *viewing chambers* di Turrell non esiste un punto in cui porsi per far svanire l'illusione, nessun oggetto privilegiato di cui si possa concretizzare o scoprire l'apparenza esaminandole alla luce giusta o da una serie di angoli successivi sempre tenendo a mente l'oggetto. Non c'è da vedere altro se non quello che si vede.

L'immutata invarianza e la quieta semplicità delle *lightboxes* di Turrell risultano insoddisfacenti, persino esasperanti, per molti visitatori e visitatrici, che vi si sentono a disagio e incerti. Quando «la luce non è la qualità astratta che rende visibile l'oggetto, [ma] è essa stessa l'oggetto ... della visione»,<sup>12</sup> lo sguardo perde il potere di dominare e controllare il campo della visione. Ci sono state querele, in quanto i visitatori, in un frenetico tentativo di trovare la strada o di individuare qualcosa di solido e stabile, hanno urtato contro le pareti, hanno perso l'equilibrio, sono inciampati e caduti pensando erroneamente di imboccare un'uscita. Altri terminano la visita con l'impressione di essere stati presi in giro, privati della possibilità di vedere qualcosa. Quella che

---

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

Didi-Hubermann chiama «una luce che non chiarisce niente, che si presenta come sostanza visuale» non costituisce un soggetto soddisfacente o adeguato per lo sguardo.<sup>13</sup> Il pubblico incapace di accettare una cosa che si presenta senza che sia merito suo averla portata alla luce non crederà che essa venga veramente alla luce, poiché la sua azione auto-assertiva non ha fatto brillare la luce che fa apparire questa luce.

Consideriamo sotto questo aspetto *Pleiades* (1983). Una stanza buia, talmente buia che ad occhi aperti e ad occhi chiusi quello che si vede è sempre la stessa cosa: nulla. Ma a poco a poco si cominciano a vedere brillanti lampi di luce. Dapprima sono solo immagini residue prodotte dalla nostra retina che continua a inviarcele in persistente risposta alla luce del mondo dal quale proveniamo. Alcuni di questi lampi possono anche essere prodotti dalla pressione esercitata sui nervi oculari dalla pressione sanguigna o dal movimento del corpo con il respiro. Sono la luce dei sensi che normalmente agiscono per creare l'apparenza di quello che c'è, e che ora si attivano in assenza di qualcosa da guardare. Sospesa la realtà del mondo, si vede se stessi, si sentono i propri sensi, in assenza di cose esterne da vedere.

Se ci si trattiene più a lungo in questa notte oscura, in questo luogo deserto, non soltanto il mondo fisico ma l'attività sensoriale dentro di noi si spegne o si attenua, e l'immagine retinale residua sbiadisce. Poi, una debole luce sorge nell'oscurità. È una luce che non si può vedere fintanto che il mondo illuminato ha lasciato una traccia dentro di noi sotto forma di immagine residua, e non si può vedere dietro gli effetti prodotti dalla nostra stessa attività mentale e corporea. Ma ora, nella calma inattiva e nella quiete isolata dell'oscurità, sorge una debole luce: il minimo assoluto di fotoni percepibili dall'occhio umano, la più fioca rivelazione di una minima luce – così debole, quasi un nulla – che non può essere rilevata nello spazio illuminato creato da una luce diversa da quella.

È molto difficile dire che cosa si vede. Persino dopo essere usciti si rimane incerti. Si è visto quello che c'era da vedere? Che cosa avranno visto le altre persone? Si è quasi imbarazzati a parlarne, per timore di aver visto male, o di non aver visto quello che si sarebbe dovuto vedere. Si stenta a dire ad altri che cosa si

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 35.

è visto, e anche quando un amico o un'amica dice «Sì, l'ho visto anch'io», si rimane incerti. Si è riusciti a comunicare quello che si intendeva? Altri hanno veramente visto quello che avete visto voi, o stanno solo cercando di farvi sentire meglio dicendosi d'accordo con voi? L'inquietante esperienza dell'oscura *viewing chamber* può essere comunicata liberamente e apertamente dove non si pretende che vediate se non quello che vedete. È difficile essere semplice, vedere semplicemente quello che la visione propone.

Questa esperienza può essere così totalmente disarmante che molte persone tra coloro che amano l'arte e ne fanno la critica trascurano o evitano di confrontarsi con l'opera di Turrell. Si dice spesso, degli spazi di Turrell, che non c'è niente da vedere, nessun oggetto a occupare lo sguardo, nessuna opera da rappresentare a un esame erudito: soltanto un'esperienza da fare, e la teatralità in cui essere immersi. Per molte persone, questo rende una visita alle *viewing chambers* un'inutile perdita di tempo, soldi buttati via alla ricerca di niente di reale, solo un barlume di luce. Invece di vedere rivelazioni di luce, questi amanti dell'arte e critici d'arte vogliono rimanere attaccati a oggetti visti alla luce, che si prestino agli obiettivi resoconti della storia dell'arte, della critica e del giornalismo d'arte prodotti da persone che parlano di quello che sono sicuri di aver veramente visto, promettendoci che anche noi potremo vedere questi oggetti se li guardiamo alla luce emanata dall'esame che loro ne hanno fatto.

### 3. *Dallo sguardo alla visione: spazi per la contemplazione*

Nelle *viewing chambers* di Turrell, la luce non si rivela; «è essa stessa la rivelazione». In esse, noi operiamo quello che Jean-Miguel Garrigues chiamava «il passaggio dallo sguardo alla visione», non tanto esaminando ma ammirando e provando stupore. Questo passaggio implica «l'abbandono della sfera della volontà nella quale l'uomo moderno è a suo agio come un pesce nell'acqua per poter entrare nell'insolito territorio dell'essere [la luce] che ci richiede la semplice ma dolorosa accettazione del dono».<sup>14</sup> In questo territorio, la visione vede ciò che si offre alla

---

<sup>14</sup> J.-M. GARRIGUES, *Voir les cieux ouverts*, in «La Vie Spirituelle», 597 (1973), pp. 527-528, qui p. 527.

vista, non ciò che vuole che si renda visibile. Vede la luce che brilla, non un oggetto in una luce che lo illumina.

Nell'opera di Turrell, quindi, il vedere può forse essere inteso come qualcosa di simile alla contemplazione: una visione che non afferra ciò che purtuttavia vede perché non ha contribuito a darle una forma o non l'ha scoperta nello sforzo di gettare la sua propria luce. Le *viewing chambers* sono spazi contemplativi dove abbandonarci alla misteriosa, non-oggettiva presenza di una luce cosmica che non abbiamo fatto noi, una luce che appare quando la nostra azione è cessata o si è fatta meno intensa.

Che la forma di visione che sperimentiamo nella *viewing chamber* di Turrell non sia estranea alla tradizione contemplativa può essere verificato considerando brevemente alcune importanti caratteristiche della contemplazione. La mia valutazione in questa sede è guidata da citazioni testuali e conclusioni di filosofi come Emmanuel Martineau e Vincent Carraud, ricavate dalla voce *Contemplation* del *Dictionnaire de Spiritualité*.<sup>15</sup> Lette in questa prospettiva, le *viewing chambers* di Turrell forniscono qualcosa di simile a uno strumento che ci assiste mentre facciamo un passo indietro rispetto agli sforzi auto-affermativi del soggetto metafisico moderno e al mondo chiaro e ben definito che viene alla luce grazie agli sforzi di illuminazione, e un passo in direzione della luce della contemplazione, nella quale una luce diversa stabilisce una diversa relazione dell'essere umano con un mondo diverso.

La prima ragione per cui la nostra esperienza nelle *lightboxes* può essere definita contemplativa consiste nella sua libertà. «La libertà è la modalità della contemplazione», afferma Martineau.<sup>16</sup> Mentre la libertà potrebbe suggerire una continuità tra il soggetto umano moderno, auto-assertivo, e la modalità della contemplazione, una considerazione più specifica della contemplazione le distingue. Prendiamo in esame la definizione che della contemplazione ci offre il *doctor* medievale Jean Gerson: «La contemplazione valuta liberamente e senza ansia cose di cui la meditazione va in cerca con preoccupazione e grande difficoltà ... [Essa porta con sé]

---

<sup>15</sup> E. MARTINEAU, *Malévitch et la philosophie*, Lousanne 1977; V. CARRAUD, *Pascal et la philosophie*, Paris 1992; «Contemplation» in *Dictionnaire de Spiritualité*, 2, coll. 1643 ss.

<sup>16</sup> Cit. in E. MARTINEAU, *Malévitch et la philosophie*, p. 127.

il proprio godimento, che è ugualmente libero e leggero».<sup>17</sup> La contemplazione è opposta alla «meditazione che è lo sguardo di un'anima alla ricerca della verità e alla scoperta delle cose celesti»,<sup>18</sup> in quanto la contemplazione è libera da ogni occupazione, non è occupata in qualcosa, e non deve scoprire niente per ricevere la visione. Questa è la semplicità della visione contemplativa, e il suo piacere.

A questa visione apparentemente priva di sforzo o libera ci si riferisce spesso in termini di *vacatio* o *vacare* – un termine che potrebbe essere tradotto con ‘vacanza’, ‘prendersi una vacanza’, se queste parole non significassero oggi una fuga temporanea allo scopo di dedicarsi a qualcosa di piacevole. Martineau cita il prete Julianus Pomerius (tardo V secolo) che scrive: «la vita contemplativa altro non è che ... liberazione da tutte le occupazioni mondane [*vacatio ab omnibus occupationibus mundi*], o lo studio delle divine lettere, o ... la visione di Dio stesso».<sup>19</sup> Questa liberazione – *vacatio* – non è semplicemente un movimento negativo di allontanamento da qualcosa (*ab*), ma equivale a un movimento positivo di liberazione di sé per qualcosa, in questo caso per una nuova visione, la visione di Dio. La liberazione della contemplazione è libertà di ricevere, non di fare, costruire o scoprire qualcosa attraverso lo sforzo della meditazione che getta luce sull'oggetto della nostra meditazione. Tale libertà andrebbe distinta da quella del soggetto della moderna metafisica, la cui libertà è caratteristica della volontà, più specificamente di una volontà libera di agire spontaneamente e di dominare gli oggetti. Il senso positivo che *vacare* ha nella contemplazione (liberazione per) è ben colto dal filosofo Ivan Illich, che traduce il *solus soli Dei vacans* di Rufino con «in solitudine si rende libero per Dio solo»,<sup>20</sup> e che rende anche *sapientiae vacant* di Ugo di San Vittore con «danno se stessi alla saggezza».<sup>21</sup>

Nella liberazione della contemplazione, ci si libera per qualcosa. In questo modo, la ‘vacanza’ libera (o rende liberi), ma rende liberi di ricevere, non di esercitare una volontà o un dominio. Nella sintesi di Illich, «*Vacare* significa ‘essere stati liberati

---

<sup>17</sup> Cit. *ibidem*.

<sup>18</sup> Cit. *ibidem*, p. 128.

<sup>19</sup> Cit. *ibidem*, p. 131.

<sup>20</sup> I. ILLICH, *In the Vineyard of the Text*, Chicago (IL) 1996, p. 61.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 62.

o diventare liberi'. Quando gli autori cristiani usano il termine l'accento non è su [la fuga dalle abitudini], ma sulla libertà che ci si prende dalla propria volontà». <sup>22</sup>

Liberandoci da quanto ci occupa, la contemplazione offre la libertà di ricevere una visione che non è il prodotto di uno sguardo auto-assertivo, costitutivo. Che cosa vede una tale visione? Vede 'rivelazioni' e, nelle parole di Martineau, «tutti gli oggetti *rivelati*». <sup>23</sup> Ma vedere 'tutti gli oggetti rivelati' non significa vedere qualche particolare oggetto. Significa invece vedere tutte le cose come rivelate, donate, piuttosto che fatte, in una visione ricevuta. Anche se la contemplazione è una libertà alla *visio Dei*, una tale visione non è di una cosa o oggetto particolari, giacché Dio è visto in ogni oggetto quando tutte le cose sono viste come rivelazioni rivelate. Martineau scrive: «L'oggetto di contemplazione non è un oggetto privilegiato ma ogni oggetto *in Dio e Dio in ogni oggetto*, come afferma Roberto Grossatesta: *in ipso omnia et in omnibus ipse*». <sup>24</sup> E Carraud concorda: «La contemplazione è contemplazione di Dio, di Dio in ogni cosa e di ogni cosa in Dio ... *Contemplatio* è fondamentalmente contemplazione di Dio ... anche se forse non è mai *intuitus solius Dei*». <sup>25</sup>

Questa spiegazione della *visio Dei* contemplativa come equivalente a una visione di tutte le cose ora come rivelate ci riporta alla sua libertà, la sua *vacatio* o liberazione. Se la contemplazione fosse limitata a uno specifico oggetto, la visione sarebbe impegnata nello sforzo di «cercare per ogni dove l'Amato del suo amore o l'amore del suo Amato», come afferma Francesco di Sales. <sup>26</sup> Ma, continua Francesco «ogni cosa può essere oggetto di contemplazione» quando appare in una visione che è diretta a nulla in particolare ma che è specifica essendo stata ricevuta invece che cercata. <sup>27</sup> La contemplazione non presuppone di vedere qualcosa in particolare, tranne tutte le cose che sono rivelate nella visione, senza che vi sia alcun bisogno da parte nostra di gettare una luce o di portare allo scoperto qualcosa che è nascosto in qualche angolo buio.

---

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> E. MARTINEAU, *Malevitch et la philosophie*, p. 131.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 133.

<sup>25</sup> V. CARRAUD, *Pascal et la philosophie*, pp. 405-406.

<sup>26</sup> Cit. in E. MARTINEAU, *Malevitch et la philosophie*, p. 131.

<sup>27</sup> Cit. *ibidem*, p. 132.

Le *viewing chambers* di Turrell ci conducono entro una tale forma di visione. Veniamo iniziati a un luogo dove siamo liberi di vedere e aggirarci nella luce, senza che alla nostra vista venga richiesto di guardare qualcosa in particolare. Ecco perché è così difficile essere sicuri di quello che si dovrebbe vedere: in effetti, non si presuppone che venga visto qualcosa di particolare se non quello che si presenta in una visione che viene offerta mentre si è fermi, in uno stato di quiete. L'ansia e l'inquietudine di molte persone fra i critici di Turrell provengono, credo, dal loro stesso disagio nel 'transito' verso questa visione contemplativa, dalla loro resistenza a entrare in questo singolarissimo territorio dove non è loro compito portare cose alla luce ma si chiede loro di contemplare le rivelazioni di una luce che è rivelata alla vista che vede con stupore e ammirazione.

#### 4. *Un cosmico spettacolo di luce: il mondo mistico*

La luce vista nella visione contemplativa viene descritta nella teologia mistica di una delle più importanti fonti teologiche della tradizione contemplativa: il monaco siriano del VI secolo Dionigi l'Areopagita. La luce descritta da Dionigi è vistosamente diversa dall'uso, metaforico o fisico, della luce che potrebbe essere più familiare alla religione oggi, come quando parliamo di una luce interiore che scaccia il dubbio e apre la strada a decisioni chiare, o getta una luce su questioni oscure. La luce, nel misticismo di Dionigi come in chi è stato ammaestrato dalle *lightboxes* di Turrell, ha un significato cosmologico, non un significato morale, personale o interiore. Anche se Turrell, cresciuto in una comunità quacchera, ha spesso citato l'ingiunzione di sua nonna, di 'entrare e vedere la luce' come ispirazione per la sua opera, non posso che percepire che la luce che ci viene fatta vedere attraverso le sue opere è esterna, cosmica o reale: come la prima luce che è creazione e crea cose nella contemplazione di Dionigi della teologia mistica.

Dionigi descrive l'universo creato come un insieme, e in ognuna delle sue parti come una grande rivelazione della divinità, tale che tutte le cose viste renderebbero visibile il mistero della trascendente invisibilità divina. Questa rivelazione paradossale è descritta come una luce che proviene o è emanata dalla fonte di



luce e viene data alla visione teologica in modo che possa ritornare alla trascendente luce divina. Si legga il brano iniziale del suo *Gerarchia celeste*, dove dà una ragione canonica del carattere mistico dell'universo come rivelazione della luce divina:

*«Ogni grazia eccellente, ogni dono perfetto discende dall'alto, dal Padre delle luci, anzi, ogni processione di manifestazione luminosa mossa dal Padre, venendo a noi come dono di bontà, a sua volta in quanto forza unitiva ci rende semplici spingendoci verso l'alto e ci converte verso l'unità e la semplicità deificante del Padre che unisce tutto a sé ... se si moltiplica e procede per bontà verso una composizione la quale porta verso l'alto e unifica le cose a cui egli provvede, tuttavia rimane entro se stessa, stabilmente e uniformemente fissata in un'immobile identità».*<sup>28</sup>

Se il linguaggio sembra complicato, non necessariamente lo è la sostanza. Il cosmo, come un insieme e in tutte le sue parti, è un'inondazione di luce divina che proviene da se stessa (luce da luce), così che tutte le cose possano ritornare alla divinità raccogliendosi in un'unità con la luce mentre entrano nella sua luce. Ogni singola cosa, e le cose tutte, nella molteplicità creata è infatti illuminata, e, ancor più, illuminante: luce raggiante e illuminante affinché possiamo vedere la luce. Se la divinità è la luce che irradia luce e in questo modo si manifesta, allora il cosmo e tutto ciò che esso contiene sono lo splendore, il flusso, o la luce che manifesta questa luce che rimane nascosta nella sua splendente rivelazione.

È importante, però, il fatto che anche mentre la divinità brilla o scorre fuori di sé nella luce che raccoglie tutto in unità con la luce divina, essa rimane in sé («stabilmente e uniformemente fissata in un'immobile identità»), poiché quello che essa stessa è, è questo irraggiamento. La luce, per definizione o essenzialmente, emette un raggio o brilla, e in questa luce che irradia luce rimane in sé, luce. Questo ha importanti conseguenze per la visione teologica e per quel che significa vedere tutte le cose come rivelazione. Poiché la luce rimane sempre in se stessa mentre irraggia o fluisce verso di noi, un mistero (l'in-sé, che rimane) resta celato nella rivelazione, un'oscurità rimane in se stessa nel cuore di tutta l'illuminazione che viene riversata su di noi, tale che non saremmo mai riusciti a vedere che cos'è che

---

<sup>28</sup> *Gerarchia Celeste*, in DIONIGI AREOPAGITA, *Tutte le opere*, trad. it., Milano 1981, pp. 77-78 (120B-121B).

stiamo guardando. Nelle parole di Dionigi, «il fuoco che scalda e che brucia non si può dire che bruci se stesso e si scaldi; e se qualcuno dice ... che la luce-in-sé è illuminata ... non dice bene».<sup>29</sup> Vedendo questa luce, la nostra visione non sarà mai in grado di eguagliare il suo sguardo afferrando o padroneggiando la visione davanti a noi.

## 5. *Nell'apprensione: un'estetica del mistero*

Questa concezione cosmologica dell'universo come un grande spettacolo di luce che rivela la luce divina nascosta ha conseguenze importanti per l'osservanza teologica e la sua relazione con l'esperienza estetica del mondo visibile. Qualcosa di simile ai paradossi di questa estetica teologica è messo in scena nelle *viewing chambers* di Turrell.

La visione umana dell'esperienza estetica diventa osservante non quando essa vede qualcosa di solido o distinto nella chiarezza della luce, ma quando vede in e attraverso oggetti distinti, visibili, l'invisibile origine e fine che oscuramente brilla in essi. In questa visione teologica o estetica, il cosmo appare all'essere umano sia come luce divina da vedere (l'universo è una teofania di luce che rivela Dio che è una luce invisibile) sia come luce che deve essere vista proprio perché questa luce vela la luce oscura o «caligine luminosissima»<sup>30</sup> della luce divina trascendentemente invisibile. L'autorevole teologo cattolico Hans Urs von Balthasar così si esprime: «è la grandezza e la tragedia dell'uomo ... immergersi nell'estetica del mondo delle immagini e dover insieme senza mai fermarsi chiarire tutte le immagini portandole all'assenza di immagine».<sup>31</sup> Quando la luce non cade nell'oblio nello spazio che libera o svuota, ma è invece un'invisibile visibile presenza, allora vedere la luce dissolve gli oggetti che vediamo in quella luce. «Non vi è immagine nei miei lavori», come dice Turrell, eppure quanto più vediamo guardando dentro di essi; infinitamente di più, perché non c'è fine alla vista quando la parete di fondo si apre verso la lontananza.

---

<sup>29</sup> *Nomi Divini*, in DIONIGI AREOPAGITA, *Tutte le opere*, p. 277 (645D).

<sup>30</sup> *Teologia Mistica*, in DIONIGI AREOPAGITA, *Tutte le opere*, p. 406 (997B).

<sup>31</sup> H.U. VON BALTHASAR, *Dionigi*, in H.U. VON BALTHASAR, *Gloria. Una estetica teologica*, III, trad. it., Milano 1971, p. 159.

L'importanza teologica dell'estetica e l'importanza estetica della teologia si possono osservare ulteriormente notando che, per Von Balthasar, l'osservanza teologica fa perno sul fatto che il cosmo e le cose che vediamo in esso sono «apparenza del non-apparente»,<sup>32</sup> una frase con due sensi non separabili. Intesa come 'apparenza', significa che il cosmo è un unico insieme di cose bellissime da vedere esattamente nella misura in cui è splendore della luce divina. La luce che noi vediamo è lo splendore della luce divina. La luce che noi vediamo è una apparenza, una «manifestazione reale (non come *maya*, come fantasmagoria), ma sempre come apparenza (reale) del non-apparente, del Dio sempre più grande e sempre più nascosto».<sup>33</sup>

Proprio come Turrell respinge l'affermazione che le sue *lightbox* contengano una qualche illusione o *trompe l'œil*, sostenendo che sono invece reali, dato che la luce stessa è realtà, allo stesso modo Von Balthasar mette in evidenza che anche la luce manifesta nel cosmo raggiante è reale, non un'illusione da rifiutare quando la si guarda dalla prospettiva dell'assoluto. Sia nella *viewing chamber* che nel cosmo mistico non vi è alcun punto dal quale si possa vedere che tali apparenze si dissolvono in irrealtà. Insistendo sulla realtà delle immagini viste, la visione teologica è un'affermazione dell'estetica: si basa su quello che vede di manifesto nella rivelazione della luce divina, proprio come noi vediamo la forma distinta come un ostacolo che ci si para davanti nella *viewing chamber*.

Ma, secondo Dionigi, c'è un pericolo rappresentato dall'accecante luce di questa manifestazione totale: e precisamente il rischio di essere catturati dagli oggetti visti alla luce, il pericolo di essere posseduti dagli oggetti e dalle immagini che si catturano con uno sguardo. Questo sguardo deve essere slegato o liberato, svuotato di tutto ciò che lo occupa nella manifestazione della luce. A suo agio con gli oggetti che vede chiaramente e distintamente nell'oblio della luce, dimentica l'invisibile e, adagiandosi sugli oggetti di cui si è impossessato, smette di procedere nella distanza aperta dal mistero divino.

La porta diventa una parete, la finestra una facciata.

---

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 145.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

Questo ci conduce al secondo senso, inseparabile dal primo, della frase a doppio significato di Balthasar. La bellezza dell'universo intesa come rivelazione cosmica della luce è un'apparenza, però del 'non-apparente'. Spiega Von Balthasar: «se lo splendore esteriore della bellezza ... non fosse lo splendore di una misteriosa profondità ... non sarebbe la bellezza, né susciterebbe venerazione dinanzi alla 'sacra divulgazione del mistero'». <sup>34</sup> La nostra visione diviene osservante della bellezza del mondo, suggerisce Balthasar, quando «si fonda nell'adorazione della sua non-apparenza». <sup>35</sup> Qui, la visione mistica ci salva dal rimanere incollati a ciò che è certo e sicuro, agli oggetti che ci occupano nel nostro oblio della luce in cui li vediamo. Essa dirige la nostra visione attraverso e oltre le immagini che noi vediamo alla loro celata e invisibile fonte o origine. Questa visione ci salva da quanto ci possiede salvando l'invisibile dall'oblio, come se i nostri destini fossero uniti a quello dell'invisibile.

La parete di fronte a noi diventa una porta aperta che ci introduce in una 'profondità misteriosa'; la facciata che si presenta allo sguardo diventa una finestra che affaccia sull'invisibile, conducendoci a una visione senza limiti. Come dice Turrell, *guardare* diventa *guardare dentro*.

Se la visione teologica della rivelazione cosmica non trascura l'invisibile e rimane tuttavia una visione del raggiante splendore della bellezza e delle cose belle, si pone in relazione precaria con l'estetica e con le immagini, sia affermandole che transcendendole, vedendo sia la solida e concreta parete che si presenta sia l'apertura che ci invita al di là di tutto. Le cose diventano sempre più profonde quando sono viste in una visione contemplativa che vede la luce piuttosto che gli oggetti nella luce. Il termine che Balthasar usa per questo sguardo contemplativo nelle cose è 'ammirazione': «Quanto più profondamente l'ammiratore non solo conosce il Dio non apparente, ma lo esperisce ... quanto più dunque egli supera la relazione estetica». <sup>36</sup> Ma questa trascendenza dell'estetica non la lascia alle spalle, continua Balthasar: «Quanto più dunque egli supera la relazione estetica ... tanto più gli si dischiude la verità della dimensione estetica». <sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 146.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

L'ammirazione piena di stupore è il movimento contemplativo in lontananza, dato che l'universo diventa più oscuro quanto più diventa luce, e tanto più chiaro quanto più noi ci spostiamo nell'oscurità. La nostra ammirazione per le cose che vediamo diventa tanto più profonda quanto più vediamo, perché tanto più vediamo nel nostro ruolo di osservatori e osservatrici tanto più cresce l'invisibile. Tanto più profondamente 'guardiamo dentro' il muro, tanto più oltrepassiamo la soglia, e una volta nella luce, non si pone alla nostra vista alcun limite, perché il muro alle nostre spalle è stato annullato nell'illimitata distanza che apre e che ci rivela.

Come l'essere umano nell'universo dionisiaco, che deve insieme vedere e non vedere l'universo, che deve sia essere rapito dalla bellezza manifesta nel cosmo che libero dalla stretta o magia di questa manifestazione cosmica in tutta la sua bellezza, io sperimento una sorta di apprensione di fronte alle enigmatiche visioni che mi sono apparse grazie all'opera di Turrell. La vedo, o vedo attraverso essa? Posso vedere attraverso essa, o vedo solo attraverso essa, incessantemente?



Parte quarta

**Pratiche**





# Arte, congenialità, contemplazione

Sulla possibilità di una relazione fra estetica  
e rivelazione a partire da Luigi Pareyson

di *Andrea De Santis*

## 1. *Premessa*

Le grandezze proposte a tema del presente volume – arte, soggettività e fede – intrattengono fra di loro una relazione non così pacifica come appare se esse vengono concepite, da un punto di vista teologico, come dimensioni che si richiamerebbero quasi necessariamente fra loro: l'arte come possibile indicatore simbolico dell'orizzonte di trascendenza che resta sullo sfondo dell'esistenza umana; la soggettività come strutturata ad aprirsi a una trascendenza che sarebbe quella 'implicita' dell'arte (se non credente) o quella 'esplicita' della fede (se credente); la fede come sintesi derivata eppure primaria di queste due precedenti dimensioni.

Non che la combinazione di questa relazione sia di per sé impossibile, ma fuori da una prospettiva teologica questi tre elementi, sia in sé, sia in relazione fra loro, possono essere concepiti in ben altri modi. Essi possono contraddirsi ed escludersi vicendevolmente (nel caso in cui l'arte venga concepita come completamente libera dalla fede, o la fede vista come l'ostacolo a una piena soggettività) o anche sovrapporsi in modo tale che uno dei termini scompaia dietro l'altro (il giudizio di soggettività riferito a quel che viene considerato 'arte', la fede come un atteggiamento solo 'soggettivo' o – viceversa – la sua pretesa di universalità 'oggettiva'). Per una prospettiva che intenda delinearsi come 'teologia fondamentale' – e ancor meno per un approccio filosofico, quale quello da me qui proposto – non è a mio avviso possibile limitarsi a presupporre un'armonia latente fra arte, fede e soggettività e sforzarsi ingegnosamente di dimostrarla; occorre piuttosto tentare di ravvisare delle possibili affinità fra le coor-

dinate fondamentali della struttura della rivelazione cristiana e quelle della dimensione estetica (ed ermeneutica ad essa connessa) che non siano date per presupposte, ma che scaturiscano da una considerazione fenomenologica della natura e della costituzione di entrambe.

Di particolare interesse e fecondità mi sembra a questo proposito la prospettiva estetica ed ermeneutica elaborata da Luigi Pareyson, che cercherò di ripercorrere in alcune sue linee fondamentali e che ai miei occhi permette una sorta di hegeliana *Aufhebung* della triade arte-soggettività-fede nel ritmo circolare e aperto fra arte, congenialità e contemplazione. Se la mia breve ricostruzione del pensiero di Pareyson si nutrirà di frequenti citazioni dalle sue opere, voglia il lettore individuarne la causa non in una forma di pedissequa pedanteria o di pigra neutralità, ma nel riconoscimento della precisione e dell'efficacia quasi sempre insuperabili dei testi originali, i quali rendono sovente superflua qualsiasi parafrasi.

## 2. Arte

### a. Dimensione estetica

Vorrei avviare la mia riflessione muovendo da una considerazione fondamentale che Pareyson pone all'inizio della sua *Estetica* e sviluppa in successive riprese, secondo la quale la dimensione estetica non sarebbe periferica o marginale, ma pertinente a qualsiasi aspetto dell'operosità umana.<sup>1</sup> In ogni campo sarebbe infatti di fondamentale importanza il «fare con arte»,<sup>2</sup> quel fare cioè, che porta a compimento un'opera in quanto le conferisce la forma che le è propria. L'esito felice dell'operare umano è la forma compiuta dell'opera, per cui l'opera riuscita appare 'bella', anche se si tratta di opere teoretiche o pratiche. La bellezza di un ragionamento o di un'azione emerge dalla loro compiuta forma, che le rende contemplabili anche indipendentemente dal loro valore speculativo o morale:

---

<sup>1</sup> L. PAREYSON, *Estetica. Teoria della formatività*, Milano 1988, pp. 19-21 e 63-65.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 19.

«Ecco un caso in cui il bello coincide di volta in volta col bene e col vero senza perciò annullarvisi, e in cui il bene e il vero appaiono come bellezza senza perciò ridurvisi. Non c'è confusione di valori, e si può parlare di bellezza *del bene e del vero*, anzi di bontà e verità *come bellezza*, cioè si può estendere l'arte a ogni attività e la bellezza a ogni opera, senza perciò cadere nell'estetismo».<sup>3</sup>

Questo fare non si riduce però ad un mero eseguire qualcosa di già ideato e stabilito o ad un operare seguendo regole e leggi previamente definite,<sup>4</sup> piuttosto «esso è veramente un formare solo quando ... nel corso stesso dell'operazione inventa il *modus operandi* ... Formare, dunque, significa 'fare', ma un tal fare che, mentre fa, *inventa il modo di fare*».<sup>5</sup> Questo comporta che il fare artistico sia completamente autonomo senza per questo essere arbitrario, dal momento che «la riuscita è criterio a se stessa, sì che non solo la regola, ma l'opera stessa dev'esser inventata nel corso dell'esecuzione, la quale perciò non può avere altra legge che il suo stesso risultato».<sup>6</sup>

Se estetico in questo senso è il fare che si esprime nella forma compiuta dell'opera, estetico e formativo è anche il procedimento attraverso il quale l'opera stessa, come cosa 'fatta', viene percepita, accolta e conosciuta. Anche la percezione dell'opera è una sorta di 'fare', un fare più ricettivo che attivo, o, forse meglio, un fare in cui la polarità fra attività e ricettività si configura con accenti diversi. La conoscenza estetica si delinea così come l'esplorazione delle possibili forme in cui l'opera può essere colta e può rivelarsi, come un processo incessante di immaginazione e figurazione, volto a produrre e formare a sua volta schemi e immagini che siano commisurati alle cose da conoscere, finché non sia figurata quell'immagine che sia «così ben riuscita che riveli, anzi *sia* la cosa stessa», quell'immagine «che rivela la cosa e in cui la cosa si svela»<sup>7</sup> e si pervenga a quella «forma formante e formata»<sup>8</sup> in cui coincidono cosa e immagine. È come se la proiezione dell'immagine fosse volta a rendere possibile il rive-

---

<sup>3</sup> *Ibidem* (corsivi dell'autore).

<sup>4</sup> Sebbene anche questo tipo di estrinseca e meccanica «messa in opera» richieda un seppur minimo grado di formatività, cfr. *ibidem*, p. 64.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 59 (corsivi dell'autore).

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 179 (corsivi dell'autore).

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 193.

larsi della cosa immaginata e si dispiegasse come la condizione di possibilità della visione.

## b. Dimensione ermeneutica

Questo fare esplorativo e tentante, che si adopera con coraggio e rispetto a cogliere l'opera nella sua profondità e a conoscerla così come essa esige di essere conosciuta, costituisce il nucleo del processo dell'interpretazione, il quale si fonda su una duplice polarità, i cui aspetti si richiamano a vicenda: la prima è quella fra l'infinita inesauribilità dell'opera e quella di colui che la interpreta; la seconda è quella fra la necessità intrinseca della forma dell'opera e il carattere necessariamente situato e puntuale di chi si accinge a leggerla, interpretarla ed eseguirla. Ne consegue che

«[C]ondizione dell'interpretazione è quella sua infinità quantitativa e qualitativa che le deriva dai caratteri della forma e della persona come 'oggetto' e 'soggetto' della conoscenza. Infatti forma e persona sono definitezze irripetibili, ma proprio in quanto delimitate e definite in una determinatezza circoscritta e puntuale, che in base a una legge di coerenza tiene organicamente unite le parti in un vincolo indissolubile, esse sono inesauribili nei loro aspetti e nei possibili sviluppi di questi ... È precisamente l'infinita inesauribilità della forma e della persona che fonda l'infinità quantitativa dell'interpretazione, ed è appunto il fatto che nessuno degli aspetti della persona e della forma è esauriente che fonda l'infinità qualitativa dell'interpretazione».<sup>9</sup>

Nell'interpretazione dunque è come se si toccassero 'due infiniti': quello dell'opera e quello della persona che interpreta, ma è di fondamentale importanza sottolineare che questi due infiniti non sono indeterminati e astratti, ma formati, forma essi stessi. Questo rende possibile la libertà infinita e originaria dell'interpretazione e impossibile la riduzione di questa struttura a qualsiasi forma di relativismo o dogmatismo, i quali si confinano entrambi nell'unilateralità, sia essa quella di una forma definita che si prende per l'unica possibile, sia essa quella di una inesauribilità infinita che rende impossibili tutte le forme. La vera interpretazione avviene solo se queste due dimensioni di entrambe le parti in relazione vengono riflesse contemporaneamente. Ciò si realizza quando l'interprete non si ferma «alla mera compiu-

---

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 187.

tezza e perfezione dell'opera, perché deve piuttosto constatare la 'necessità' di tal perfezione, cioè deve riconoscere che l'opera è stata fatta nell'unico modo in cui poteva e quindi doveva esser fatta», poiché senza questo riconoscimento «l'opera d'arte non sarebbe vista come opera d'arte»,<sup>10</sup> e nello stesso tempo «sa fare della propria determinatissima prospettiva una condizione, anzi che un ostacolo»<sup>11</sup> al compiersi dell'interpretazione, sì che «la personalità dell'interprete, lungi dall'essere un ostacolo alla vera e propria esecuzione ..., ne è invece l'unica condizione possibile».<sup>12</sup> Accanto alla libertà che scaturisce dall'infinita inesauribilità della forma va riconosciuta la necessità intrinseca della forma stessa, e questo riconoscimento deve andare tanto alla forma come opera quanto alla forma come persona e interprete, per far emergere quella coincidenza di forma formante e formata che è l'interpretazione felicemente riuscita, nella quale i 'due infiniti' si incontrano mediati da un reciproco aspetto:

«Come la definitezza della forma raccoglie un infinito, per cui ciascuno dei suoi infiniti aspetti la contiene intera pur non esaurendola, così la persona è un infinito, e ciascuno degli infiniti punti di vista in cui può e sa mettersi la contiene per intera, pur non esaurendone le possibilità; sì che la comprensione avviene solo quando s'instauri una corrispondenza, una consonanza, una simpatia fra un aspetto dell'opera e un punto di vista della persona, per cui l'opera si rivela intera in uno dei suoi aspetti e l'interprete la penetra intera dal suo punto di vista».<sup>13</sup>

### 3. *Persona e congenialità*

In questo processo ritengo di fondamentale importanza la distinzione operata da Pareyson fra soggetto e persona:

«Personalità non significa 'soggettività': il 'soggetto', qual è concepito da tutta una tradizione filosofica, è chiuso in se stesso, e risolve in attività propria tutto ciò con cui entra in relazione; la persona, invece, è aperta e sempre dischiusa ad altro o ad altri ... L'interpretazione non è

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 248.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 187.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 231.

<sup>13</sup> L. PAREYSON, *Teoria dell'arte. Saggi di estetica*, Milano 1965, pp. 158-166, citazione tratta da: L. PAREYSON, *Filosofia dell'interpretazione*. Antologia degli scritti, a cura di M. RAVERA, Torino 1988, pp. 131-132.

‘soggettiva’, ma ‘personale’: non vanifica l’opera mentre la esegue, ma piuttosto la mantiene nella sua indipendenza proprio per eseguirla, sì che l’esecuzione contiene sempre insieme la diversità degli interpreti e l’indipendenza dell’opera, e ha sempre una direzione duplice eppure unica: verso l’opera, che il singolo interprete deve rendere e far vivere come essa vuole, e verso la persona dell’esecutore, che in ogni caso si esprime nel modo sempre nuovo con cui l’opera è resa e fatta vivere ... Ecco perché l’infinità e diversità delle esecuzioni non compromette per nulla l’identità e l’immutabilità dell’opera: l’esecuzione è sempre di un singolo interprete che vuol rendere l’opera com’essa vuole; e si realizza quando uno dei punti di vista assunti dall’interprete e uno degli aspetti rivelativi dell’opera si sono incontrati e trovati; e allora per un verso è *una* esecuzione personale e per l’altro è l’opera stessa, insieme». <sup>14</sup>

Ne deriva dunque che

«[s]e l’interpretazione intende *essere* l’opera e se per l’interprete la propria interpretazione è l’opera stessa, si può dire che l’opera non vive che nelle proprie esecuzioni. ... e in ciò l’esigenza dell’opera e il proposito dell’esecuzione si incontrano: l’opera vuol vivere della *propria* vita, e l’esecuzione vuol farla vivere di questa vita ch’è *sua*». <sup>15</sup>

Per questo «quell’identificarsi dell’opera con l’esecuzione è ... un suo *arrendersi* all’esecuzione che sappia *renderla*: l’opera non si riduce alle sue esecuzioni, ma si consegna sovraneamente a quelle che la rivelano». <sup>16</sup>

Tutto questo non rappresenta in alcun modo una forma di rimozione della duplicità originaria e insuperabile dell’opera d’arte, che Pareyson definisce con grande efficacia nei termini della contraddizione fra ‘evidenza’ e ‘mistero’ dell’opera d’arte. Questa infatti è

«per un verso la cosa più comprensibile di tutte: per manifestarsi non ha bisogno di intermediari, perché la sua stessa esistenza è manifestazione ... non indica che se stessa, e risiede interamente nel suo aspetto fisico: insomma, essa si dà completamente con la sua stessa presenza. Ma appunto perciò l’opera d’arte è, per l’altro verso, la cosa più difficile da comprendere, perché non si tratta di cogliere il significato *di* una presenza fisica, lo spirito *di* un corpo, ma di saper considerare la stessa presenza fisica *come* significato, lo stesso corpo come spirito». <sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> L. PAREYSON, *Estetica*, pp. 226-227 (corsivi dell’autore).

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 234 (corsivi dell’autore).

<sup>16</sup> L. PAREYSON, *Teoria dell’arte*, p. 128 (corsivi dell’autore).

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 125 (corsivi dell’autore).

Questo innesto fra evidenza e mistero dell'opera d'arte, per il quale essa è «tutta manifesta, per questo suo limite di perfezione che conferisce interezza tangibile a un infinito, eppure insondabile, per questa infinità che si consegna al suo aspetto fisico e se ne irradia»,<sup>18</sup> può essere dischiuso solo se l'interprete si attiene al riconoscimento della necessità dell'intima costituzione formale dell'opera come 'corpo spirituale' e 'spirito corporeo' dal proprio consapevolmente personale punto di vista, lasciandosi così informare dalla forma che ha riconosciuto come formante nell'opera. In questo emerge la profonda analogia fra l'artista e l'interprete, il quale perviene a un autentico riconoscimento dell'opera come opera d'arte solo se è in grado di «scorgere la *legge di coerenza* della sua compiuta perfezione rifarsi *legge di organizzazione* del processo che l'ha formata» e ritrovare «nell'opera quella che è stata la sua forma formante». Certamente «l'artista deve *fare* ciò che non esiste ancora, e quindi deve *inventare eseguendo*, mentre il lettore deve *cogliere* ciò che esiste già, e quindi deve *eseguire riconoscendo*», ma a questo fine il lettore

«per rendersi conto della legge di coerenza che tiene unita l'opera nella sua armonia, deve vederla agire ancora come legge di organizzazione, come quando operava nei tentativi dell'artista, egli deve ridispiegare il processo di formazione, ch'è tutto incluso nell'opera formata, e rivederlo in movimento; deve considerare l'opera dinamicamente, e saper riconoscere, in ciò che essa è, ciò che essa ha voluto essere; deve entrare nella vita della forma per vederla agire come formante. Il che significa, appunto, mettersi di fronte all'opera nello stesso punto di vista in cui si trova l'artista mentre la formava: tanto l'artista quanto il lettore considerano l'opera come formante, e la vedono nel suo carattere dinamico e operativo, il primo per farla nell'atto stesso che la inventa, il secondo per poterla eseguire».<sup>19</sup>

Per questo la forma formante dell'opera è vincolante non solo per l'opera, ma anche per la sua lettura e interpretazione:

«considerare l'opera nel suo aspetto formante significa vederla come norma e guida, sì che il lettore ha come legge della propria esecuzione la stessa che l'artista ha avuto per la propria formazione ... Ciò che ha da esser norma dell'esecuzione da parte del lettore è precisamente ciò ch'è stato legge dell'artista mentre formava l'opera; e proprio perché la forma formante ha guidato l'artista, proprio perciò essa può ancora guidare il

---

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 126.

<sup>19</sup> L. PAREYSON, *Estetica*, p. 249 (corsivi dell'autore).

lettore. Come forma formante l'opera è legge non solo del processo che la produce, ma anche del processo che l'interpreta». <sup>20</sup>

In questo processo si compie quella che Pareyson definisce la 'congenialità' fra l'opera e l'interprete, la quale non si riduce ad un sentimento immediato di identificazione o di riflessione speculare, ma si instaura come un contatto e una sintonia innata e naturale che pure necessita di un'esplorazione dei molteplici aspetti dell'opera e una sperimentazione dei molteplici punti di vista propri dell'interprete. Per quanto ogni lettore sia «già da sempre indirizzato da quel segreto gioco di simpatie istintive che regola ogni incontro e ogni comunicazione», è comunque necessaria «una cura sapiente per render sempre più sensibile e rivelativa un'innata congenialità». <sup>21</sup>

In questo senso la congenialità si dispiega altresì come un 'dovere' e come un 'esercizio': un dovere poiché

«[C]iò che costituisce la novità delle interpretazioni è quella stessa personalità ch'è via d'accesso all'opera qual è in sé, e l'unico organo di penetrazione dell'opera è quella stessa personalità che esprimendosi nell'interpretazione ne rende possibile la perenne originalità. Ne segue che il dovere dell'interprete non è né l'impersonalità né l'originalità, ma la congenialità, dalla quale scaturiscono, *a un tempo*, fedeltà e originalità»; <sup>22</sup>

un esercizio in quanto si tratta di scegliere fra gli atteggiamenti personali dell'interprete quelli che non impediscano la comprensione dell'opera ma ne siano la condizione,

«ove un sapiente uso dell'immaginazione può soccorrere una congenialità manchevole e persino in certo modo istituirla. Si tratta certo d'uno sforzo avventuroso e difficile, che deve figurare non punti di vista astratti e impersonali, ma sguardi di persone concrete e viventi: si tratta di fare un 'esercizio di congenialità', che, sostenuto dall'immaginazione, *cerca e inventa e produce* i punti di vista più rivelativi, anzi, fa dell'intera persona dell'interprete un adeguato organo di penetrazione. Allora accade che il lettore non soltanto impari dall'opera congeniale a confermarsi nel proprio gusto, ma addirittura si formi un gusto nuovo, e riceva dall'opera il suggerimento a trasformare, arricchire e affinare la propria spiritualità». <sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> *Ibidem*, pp. 249-250.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 244.

<sup>22</sup> L. PAREYSON, *Teoria dell'arte*, p. 130 (corsivi dell'autore).

<sup>23</sup> L. PAREYSON, *Estetica*, 244-245 (corsivi dell'autore).



Allora «la comprensione ... presuppone congenialità, la penetrazione è premio alla simpatia, la scoperta avviene come sintonizzazione, la rivelazione risponde all'affinità spirituale»,<sup>24</sup> in un fluire reciproco e in un circolo aperto e virtuoso fra l'opera e l'interprete.

Il compimento aperto della congenialità infine non è concepito da Pareyson solo dal versante del colloquio esclusivo fra l'interprete e l'opera, considerazione implicita nell'infinità quantitativa dell'interpretazione e nel suo carattere necessariamente personale, ma anche da quello della socialità che l'arte realizza in quanto si rivela a ognuno secondo il modo che gli è proprio:

«L'opera d'arte ... è tale da rivelarsi a ciascuno nella sua maniera: essa realizza il più difficile concetto di socialità, ch'è quello di parlare a tutti, ma a ciascuno individualmente ..., in modo che il rapporto individuale presupponga e insieme realizzi un vincolo sociale».<sup>25</sup>

Un'idea, questa, che sembra riprendere implicitamente la struttura dell'opera *De visione Dei* di Cusano, la quale prende avvio da un dipinto che raffigura un ritratto che sembra guardare nello stesso tempo tutti e ognuno, sia in quiete sia in movimento e con la stessa disposizione d'animo di colui dal quale è guardato, e che per questa caratteristica è definito da Cusano un'immagine adeguata di Dio come l'onniveggente. La vera immagine di Dio dunque non è una cosa vista o una cosa visibile, ma è uno sguardo, una 'cosa vedente'. Il ritratto in questione non è da scrutare come se fosse un oggetto, ma da guardare per rinvernirvi uno sguardo originario già in atto dal quale vedersi visti per poter iniziare a vedere veramente.

Il processo della vera visione si inaugura così nel guardare ad uno sguardo originario per vederlo come originante, anche del proprio vedere, per potersi infine vedere come originariamente di esso partecipi. In questo processo il ritratto dipinto diviene vedente attraverso lo sguardo di colui che lo guarda, e quest'ultimo diviene vedente giungendo a saper vedere e riconoscere ('con arte') in quel che appare come una cosa uno sguardo originario e originante.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 243.

<sup>25</sup> L. PAREYSON, *Teoria dell'arte*, pp. 130-131.

<sup>26</sup> Su quest'opera di Cusano mi permetto di rimandare a un mio libro: A. DE SANTIS, *Metamorfosi dello sguardo. Il vedere fra mistica, filosofia ed arte*, Roma 1996, pp. 113-167.

#### 4. *Contemplazione e meraviglia*

L'esito del processo estetico ed ermeneutico è «la «contemplazione» dell'opera, che ne dà la fruizione e il godimento. La vera lettura ... è un vero e proprio possesso dell'opera: non un passivo abbandonarsi, ma un viverla nell'atto di farla vivere».<sup>27</sup> Essa nasce quando «v'è coincidenza fra la cosa interpretata e l'interpretazione che se ne dà»,<sup>28</sup> «fra immagine e cosa ... nel senso che l'immagine è veramente immagine della cosa e la rende dichiara e svela, e la cosa, così configurata e fissata, è veramente la cosa di cui si ha immagine, allora cosa e immagine, costituite come tali, coincidono in una forma formante e formata, e subentra l'interpretazione in quiete, la stasi, il possesso, la pausa, la soddisfazione».<sup>29</sup>

##### Questa coincidenza

«fa sì che la contemplazione sia sempre a un tempo contemplazione di qualcosa e *contemplazione* di se stessa: contemplazione di sé in quanto è forma l'immagine contemplante, e contemplazione di qualcosa in quanto proprio allora la cosa interpretata appare come forma contemplabile e contemplata».<sup>30</sup>

La contemplazione consiste «nel vedere la forma come forma»,<sup>31</sup> in essa la forma interpretata e l'immagine che se ne è prodotta coincidono e la forma, che ha superato la dualità iniziale, appare finalmente nell'atto stesso che la si produce.<sup>32</sup> Alla contemplazione «è necessariamente connesso un piacere»<sup>33</sup> e la «contemplabilità e godibilità della forma in quanto forma, che s'offre allo sguardo che sa farsi veggente e contemplante»,<sup>34</sup> è la bellezza.

Muovendo da Plotino e Dante, nella riflessione di Pareyson «[I]l tumulto e l'irrequietezza dell'interpretazione svaniscono nella serena e calma tranquillità della contemplazione: lo sguardo

---

<sup>27</sup> L. PAREYSON, *Estetica*, p. 260.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 199.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 193.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 199.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 194.

<sup>32</sup> Cfr. *ibidem*, pp. 199-200.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 195.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 196.

da teso diventa assorto, da attento si fa intento, da scrutatore si fa raccolto ... la contemplazione non ha nulla dell'esultanza o dell'entusiasmo, del trionfo o del tripudio, ma è una gioia tranquilla e serena, ignara di esuberanze e priva di espansioni» ed in questo senso è «catarsi», in cui «l'anima contemplante ... e la sua contemplazione, nella sicurezza del possesso, giace in se stessa»; pure la contemplazione «culmina nel rapimento e nell'estasi, ch  il contemplante, fattosi vista veggente dimentica se stesso, e, tutto presso l'oggetto,   quasi uscito di s »,<sup>35</sup> in una sorta di coincidenza fra estasi e 'instasi', poich  proprio in quanto presso l'oggetto contemplato esso   anche veramente ed originariamente presso di s  come contemplante – e viceversa.

Se il piacere immobile della contemplazione   l'esito e il compimento del processo di percezione e interpretazione, questo non significa che la contemplazione si ponga solo alla fine del processo, poich  ne fa parte integrante sin dall'inizio. Il processo di percezione e interpretazione dell'opera appare accompagnato costantemente, nel travaglio, nella tensione e nell'inquietudine della ricerca e della sperimentazione, da una forma specifica di piacere estetico che si distingue da quello 'finale' della pura contemplazione. La natura di questo piacere costante   qualificata da Pareyson come meraviglia, nella quale concorrono sia l'anticipo del compiersi dell'interpretazione nella contemplazione della forma e nel godimento della sua bellezza, sia i motivi e le spinte del suo iniziale e sempre rinnovantesi avvio. Questi elementi si palesano nella sottile e illuminante analisi che Pareyson svolge della meraviglia, la quale d  luogo ad un piacere in cui convergono sia la sorpresa della novit , che d  un piacere mosso (e movente), sia la contemplazione posata su un oggetto, che d  un piacere immobile. La meraviglia emerge e si mantiene precisamente nell'equilibrio fra sorpresa e contemplazione, movimento e stasi, inizio e compimento: l'accentuazione della sorpresa trasformerebbe la meraviglia in stupore, che per sua natura si spinge e trascorre ad altro, l'accentuazione della contemplazione trasformerebbe la meraviglia in ammirazione, che tende a riposare nella venerazione devota.<sup>36</sup> Per questo la meraviglia prefigura e

---

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 203.

<sup>36</sup> Cfr. *ibidem*, pp. 200-201.

«configura in sé tutta la peripezia della ricerca e del trovamento, e quindi dell'interpretazione e della contemplazione: infatti per un verso, come moto di sorpresa che richiama e sollecita l'attenzione, ... impone successivi sforzi di comprensione e penetrazione ... facendosi in tal modo inizio, oltre che prefigurazione, d'un processo d'interpretazione; e per l'altro, essendo già un primo abbozzo, sebbene rapidissimo, d'interpretazione ... fra presentire l'esito della ricerca, prefigurandolo come un atto di contemplazione in cui si concluda ... lo sforzo dell'interpretazione e la tensione dell'indagine».<sup>37</sup>

La natura del piacere estetico così non è solo conclusiva o esclusiva, né si riduce a un perenne esordio, ma è per così dire inclusiva e aperta, poiché inizia anticipando in una prefigurazione il compimento al quale anela e si compie godendo della realizzazione di un inizio scoperto e ricordato come inesauribile.

## 5. *La verità come origine inesauribile*

La struttura di queste riflessioni estetiche è profondamente affine a quella delle riflessioni sviluppate da Pareyson intorno alla relazione fra verità e interpretazione, al punto da poter pensare a un'unica filigrana speculativa che si dispiega su due versanti. Quest'affinità è visibile dai molteplici riferimenti all'interpretazione delle sue riflessioni estetiche, che abbiamo ripercorso, e parimenti dai molteplici riferimenti all'estetica delle sue riflessioni ermeneutiche,<sup>38</sup> che mi accingo a delineare brevemente.

«La presenza della verità nella parola ha un carattere originario: è la scaturigine da cui rampolla incessantemente il pensiero, sì che ogni nuova rivelazione, più che avvicinarsi progressivamente a un'impossibile manifestazione totale, è la promessa di nuove rivelazioni, e ha quindi un carattere assai più sollecitativo che approssimativo».<sup>39</sup>

Verità e parola dunque si coappartengono originariamente, senza che per questo la parola possa esaurire la verità o la verità possa sussistere senza la parola. Di fondamentale importanza è l'aspetto qualitativo e non quantitativo di questa coappartenenza, dal momento che non trattandosi di approssimazione, ma di sol-

---

<sup>37</sup> *Ibidem*, pp. 201-202.

<sup>38</sup> Un esempio emblematico e pregnante di queste affinità si ha in L. PAREYSON, *Verità e interpretazione*, Milano 1971, pp. 68-71.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 22.

lecitazione originaria e sorgiva, non ne va di un'integrazione o di un'addizione di momenti parziali, ma di una presenza pleromantica e kairologica della verità in ognuna delle sue concezioni, volta per volta situate storicamente e personalmente, che proprio per questo si configurano come rivelative. In questo rapporto ermeneutico «si attua la primigenia solidarietà dell'uomo con la verità», dalla quale emerge

*«che della verità non c'è che interpretazione e che non c'è interpretazione che della verità. Nell'interpretazione l'originalità che deriva dalla novità della persona e del tempo e l'originarietà che proviene dal primitivo rapporto ontologico sono indivisibili e coesenziali. L'interpretazione è quella forma di conoscenza ch'è insieme e inseparabilmente veritativa e storica, ontologica e personale, rivelativa ed espressiva».*<sup>40</sup>

La solidarietà primigenia dell'uomo con la verità apre uno spazio e un campo di forze che permette di pensare il rapporto fra l'uomo e la verità libero dalla riduttiva giustapposizione fra soggetto e oggetto, poiché la vera interpretazione non è semplicemente soggettiva, piuttosto forma personale e condivisa di partecipazione e presenza della verità, e la verità, per quanto densamente presente, non è mai una presenza oggettiva, poiché ne trascende i limiti e la costrizione.

Ad esplicazione e ampliamento di questa relazione reciprocamente costitutiva fra verità e interpretazione vorrei citare un altro brano, in cui la concezione della verità come origine inesauribile e puntuale si dispiega in modo paradigmatico con una chiarezza insuperabile:

«... in ciascuna formulazione la verità dimora in una specie di irreducibile trascendenza, nel senso che accetta di concedersi e persino di identificarsi, ma non di ridursi ad essa e tanto meno di esaurirsi. Nelle sue formulazioni la verità risiede in tutta la propria inesauribilità, cioè per un verso con una *presenza* che fa di esse l'unico suo modo di presentarsi e di esistere e l'unico nostro modo di possederla e di enunciarla, e per l'altro verso con una *ulteriorità* che non permette a nessuna di esse di contenerla e possederla in modo esclusivo, e quindi ne esige e suscita di sempre nuove e diverse: presente e ulteriore insieme, cioè al tempo stesso formulata e informulata, detta e non detta, esistente *come* pensiero formulato e definito e residente *nel* pensiero come indefinita e informulata; più presente *nel* pensiero come sorgente e origine che presente *al* pensiero come oggetto di

---

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 53 (corsivi dell'autore).

scoperta; e quindi inoggettivabile anche per questa sua *inesauribilità* che rifiuta ogni privilegio o monopolio alle più rivelative delle sue formulazioni, e che fa dell'interpretazione il possesso mai definitivo d'un infinito». <sup>41</sup>

## 6. *Conclusioni: possibili affinità fondamentali fra estetica e rivelazione*

Il precedente paragrafo sulla verità come origine e presenza inesauribile è stato da me concepito come possibile mediazione fra estetica e rivelazione. Se la verità alberga nella dimensione estetica in modo più che altro latente e figurato e in quella ermeneutica con diversa pregnanza e identica inesauribilità, in quella di una teologia che muova da una rivelazione divina storicamente determinatasi essa vi alberga in modo tendenzialmente esplicito. Evitare che la teologia fondamentale, come auspicato nel progetto e nell'idea che anima questo volume, sia un mero aggiornamento delle istanze dell'apologetica e adoperarsi a che essa possa implicare un'estetica al fine di poter interpretare criticamente l'esperienza della fede senza per questo tentare di ricristianizzare il mondo dell'arte, mi sembra possibile ponendosi in una prospettiva estetica ed ermeneutica affine a quella delineata da Pareyson, la quale permetterebbe in modo organico e naturale una relazione reciprocamente costitutiva della teologia con altre dimensioni dello spirito, del sapere e del fare umani. Questo implicherebbe però la disponibilità a riconoscere ad altri campi del fare umano, alle arti e alle scienze, un analogo potenziale di accesso, concezione e formulazione della verità, intendendo quest'ultima non solo in senso generale, ma anche in senso specificamente cristiano.

Muovendo dall'idea fondamentale e originaria del cristianesimo, che è quella dell'incarnazione di Dio nella persona del Cristo, nella quale sono presenti in modo inconfuso, immutabile, indiviso e inseparabile la natura umana e la natura divina, <sup>42</sup> una tale disponibilità non comporterebbe necessariamente una contraddizione rispetto alla struttura della rivelazione cristiana, poiché essa implica che la sfera e la dimensione dell'umano possa essere il luogo di una possibile presenza di Dio e della verità, e viceversa

---

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 73 (corsivi dell'autore).

<sup>42</sup> DS 300-301.

che la dimensione in cui Dio ha scelto di rendersi presente anche come verità è quella umana.

La dimensione estetica ed ermeneutica appare propria dei vangeli, in cui il Cristo si è reso esteticamente percepibile e conoscibile attraverso i sensi umani (anche come risorto) ed ermeneuticamente accessibile solo attraverso le parole e le molteplici prospettive particolari – personali e inesauribili insieme, come leggiamo nel prologo di Luca<sup>43</sup> e nella conclusione di Giovanni<sup>44</sup> – di uomini concreti e storici, come Paolo e gli evangelisti, nessuno dei quali tuttavia è stato testimone oculare, cosa che non inficia in nessun modo l'attendibilità teologica dei vangeli e conferma in pieno l'originalità del cristianesimo, nel quale Dio appare, si rende presente e si media solo quale uomo in tre dimensioni fondamentali, che sono quelle del Dio fatto uomo, della comunità che lo riconosce come tale e degli scritti che da quest'ultima scaturiscono, i quali sono parola di Dio in quanto sono parola dell'uomo, nella forma di uomini personalmente e storicamente determinati.

La dimensione estetica ed ermeneutica propria del Vangelo potrebbe – sulla scia delle riflessioni di Pareyson sull'affinità fra la forma secondo la quale l'opera si è formata e la forma secondo la quale essa va interpretata ed eseguita – essere applicata al Vangelo stesso, leggendolo strutturalmente come un'opera d'arte<sup>45</sup> a partire dal riconoscimento della necessità intrinseca della sua forma, che è prospettica ed ermeneutica, puntuale e inesauribile.

In tale senso potrebbe essere pensata una relazione di non contraddizione fra l'inesauribile unicità del Vangelo e la molteplicità, anch'essa inesauribile, delle interpretazioni che esso suscita ed esige. Anche per il Vangelo potrebbe pensarsi che esso viva della vita che gli è propria solo nelle interpretazioni che suscita ed esige, e che viceversa ogni interpretazione sia a sua volta viva se fa vivere il Vangelo nella forma che è sua, in una coincidenza kairologica e inesauribile fra il Vangelo come opera e l'interpretazione come sua esecuzione biografica e personale.

---

<sup>43</sup> Lc 1,1-4.

<sup>44</sup> Gv 24,25.

<sup>45</sup> Si vedano su questo le riflessioni e le proposte di E. SALMANN, *Presenza di spirito. Il cristianesimo come gesto e pensiero*, Padova 2000, in particolare pp. 77-138, 447-460, 482-494; rimando anche al mio *Arte e visione alla luce dei Vangeli*, in D. ZORDAN (ed), *Riflessi di bellezza. Arte e religioni, estetica e teologie* (Scienze religiose. Nuova serie, 16), Bologna 2007, pp. 45-57.

In questo senso anche per il Vangelo potrebbe valere il dovere e l'esercizio della congenialità, l'esplorazione dei possibili aspetti in cui la presenza divina può rendersi accessibile e delle possibili prospettive attraverso le quali essa può essere letta, interpretata ed eseguita in quell'opera irripetibile che è la biografia e la persona di ognuno, un tema in fondo intuito e sviluppato da Francesco d'Assisi, Meister Eckhart e Ignazio di Loyola.<sup>46</sup>

Anche la polarità e il ritmo fra contemplazione e meraviglia potrebbero essere fecondi, poiché la gioia e la letizia sono componenti essenziali della buona novella e la promessa del Cristo non è solo una proiezione futura, ma anche un conforto e un anticipo che egli ha realizzato nella sua persona e nella sua presenza. Con lui il regno è già in mezzo a noi, eppure non esaurito nei gesti e negli atti in cui, secondo il suo affidamento, ne rammemoriamo il congedo e ne attualizziamo la presenza.

---

<sup>46</sup> Per questi ultimi due mi permetto di rimandare di nuovo al mio già citato *Metamorfosi dello sguardo*, pp. 45-112 e 171-188.



# Calvino e Ricœur.

## Da un'estetica del segno a un'estetica del senso

di Jérôme Cottin

Il titolo di questo articolo può doppiamente sorprendere. Da un lato per il fatto che presuppone un'estetica nel pensiero di Calvino; dall'altro a causa dell'accostamento operato tra il riformatore del XVI secolo e il filosofo del XX.

Il primo punto è stato studiato, in particolare in occasione dell'Anno di Calvino nel 2009, a cinquecento anni dalla nascita del riformatore, e ha portato ad affermare che si dà in effetti un pensiero estetico in Calvino.<sup>1</sup> Il secondo punto merita invece qualche precisazione dato che, a mia conoscenza, Ricœur non ha mai citato Calvino. Egli però conosceva bene il suo pensiero, e più precisamente ciò che il pensiero calviniano ha permesso di riscoprire nel XVI secolo e ciò che ha prodotto in seguito: la predicazione evangelica;<sup>2</sup> o anche, con un termine biblico che Ricœur utilizza volentieri, il kerigma.<sup>3</sup> Anche se, dal punto di vista del metodo e del contenuto, Ricœur è stato attento a non porre

---

Traduzione di Davide Zordan

<sup>1</sup> Oltre ai miei lavori sulla questione (si veda *infra*, nota 33): W.A. DYRNESS, *Reformed Theology and Visual Culture. The Protestant Imagination from Calvin to Edwards*, Cambridge 2004; C.R. JOBY, *Calvinism and the Arts. A Re-assessment*, Leuven - Paris - Dudley 2007; R.C. ZACHMAN, *Image and Word in the Theology of John Calvin*, Notre-Dame (IN) 2007.

<sup>2</sup> Il qualificativo di 'evangelico' è preso qui nel senso dell'*evangelisch* tedesco, cioè fedele al vangelo, nella doppia accezione del termine: 1) i testi dei vangeli (e per estensione il Nuovo Testamento nel suo insieme); 2) il significato greco di vangelo come 'buona novella'. Su Ricœur e la predicazione si veda M. PHILIBERT, *Paul Ricœur ou la liberté selon l'expression*, Paris 1971, pp. 24-36: «L'auditeur de la prédication». L'autore evoca perfino un ritorno possibile del pensiero di Ricœur sulla pratica omiletica: *Sa dialectique vise à restaurer une ontologie consonante à la prédication évangélique* (pagina di copertina).

<sup>3</sup> Si veda P. RICOEUR, *Il conflitto delle interpretazioni*, trad. it., Milano 1977, pp. 417-423 (il «kerigma» della libertà), dove il filosofo cita uno dei versi paolini che proclamano il kerigma (p. 423): «Laddove è abbondato il peccato, ha sovrabbondato la grazia» (Rm 5,20b).

le questioni religiose al centro del suo pensiero filosofico, esse vi sono ricondotte per la mediazione del suo interesse primario nei confronti dell'esegesi biblica.<sup>4</sup> Non si può ignorare d'altronde che il filosofo parigino si rifà alla tradizione spirituale inaugurata da Calvino. Ne *La critica e la convinzione* afferma precisamente di collocarsi «all'interno dello spazio cristiano, a partire da una confessione che è il protestantesimo calvinista».<sup>5</sup>

Procederò anzitutto a indicare quattro luoghi di incontro tra questi due nuclei di pensiero, al di là delle differenze storiche ed epistemologiche. Di seguito porrò alcuni elementi di comprensione a proposito dell'«estetica teologica» di Calvino, e poi dell'«ermeneutica poetica» di Ricœur. Passerò poi a mostrare che la semantica di Ricœur comprende *in nuce* un momento estetico, il quale in fin dei conti può esprimersi molto bene anche in un'opera d'arte plastica. Questo pensiero estetico, pur essendo libero da ogni riferimento religioso, non è privo di legami con ciò che Ricœur considera il luogo stesso di un incontro tra il filosofico e il religioso, e cioè il testo biblico. Al termine di questo percorso che procede dal segno al senso, dal testo biblico al testo in generale, Ricœur, dopo essersene separato, ritroverà finalmente Calvino.

## 1. Dove Calvino e Ricœur si incontrano

### a. Una relazione vivente con il Dio biblico

Sia per l'uno che per l'altro l'appartenenza religiosa è in fin dei conti secondaria, non rappresenta altro che la cornice. Ciò che conta davvero è una relazione vissuta con il Dio vivente, un

---

<sup>4</sup> P. RICŒUR, *La critica e la convinzione. A colloquio con François Azouvi e Marc de Launay*, trad. it., Milano 1997, pp. 197-237 («Letture e meditazioni bibliche»); dello stesso autore si veda anche, *Lectures III. Aux frontières de la philosophie*, Paris 1994 (qui citato secondo la ristampa del 2006), pp. 263-367: «Essais d'herméneutique biblique»; e *L'herméneutique biblique*, Paris 2001; A. LACOCQUE - P. RICŒUR, *Come pensa la Bibbia*, trad. it., Brescia 2002.

<sup>5</sup> P. RICŒUR, *La critique et la conviction*, Paris 1992, p. 255 (qui l'edizione italiana traduce erroneamente «protestantisme réformé» con «protestantesimo ortodosso»: cfr. *La critica e la convinzione*, p. 236). Si veda anche dello stesso autore, *Vivo fino alla morte seguito da Frammenti. Dagli ultimi manoscritti*, trad. it, Torino 2008, dove, poco prima della morte, il filosofo parla della sua «adesione alla versione riformata della tradizione cristiana» (p. 90). Parla della sua fede (e dei dubbi ad essa legati) e definisce cosa significa per lui essere cristiano (pp. 88-89).

Dio che mi chiama e al quale io rispondo (è il kerigma, di cui si è detto). Dio come colui che fonda una alterità che mi precede. Indipendentemente dalle formule dogmatiche, dal rigore concettuale e dalla conoscenza biblica che caratterizza il suo pensiero, Calvino ha potuto lasciar percepire la profondità del legame vivente con un Dio che era per lui sinonimo di amore infinito:

«Se si cerca la causa per cui egli [Dio] è stato indotto sia a creare le cose una volta per tutte sia a conservarle dopo la creazione, si troverà che non vi è altra causa che la sua sola bontà».<sup>6</sup>

Lo stesso vale per Ricœur. Si può leggere nella sua opera una delle più belle definizioni contemporanee di ciò che è la fede, riformulata nel suo linguaggio filosofico. La fede (che Ricœur, ispirandosi a una espressione di Paul Tillich, chiama 'preoccupazione assoluta' [*souci ultime*], o anche 'fiducia incondizionata' e 'adesione'), è

«inseparabile da un movimento di speranza che si apre la strada in spregio delle smentite dell'esperienza e che trasforma le ragioni di disperazione in ragioni di speranza, secondo le leggi paradossali di una logica della sovrabbondanza».<sup>8</sup>

È questa fede, vissuta personalmente ma fondata su una alterità, che ci permette, ultimamente, di «nominare Dio».<sup>9</sup> Questo atto o confessione di fede richiede l'istanza della parola:

«la fede biblica non potrebbe prescindere dal movimento dell'interpretazione che la eleva a linguaggio. La 'preoccupazione ultima' resterebbe muta, se non ricevesse la forza della parola di un'interpretazione continuamente ripresa a partire dai segni e dai simboli che hanno, se così posso dire, educato e formato questa preoccupazione nel cuore dei secoli».<sup>10</sup>

## b. Lo statuto del testo (scrittura/Scrittura)

Per Calvino la Scrittura (per lui non esiste altra scrittura che la Scrittura, la quale raccoglie e riassume ogni altra) è il centro

<sup>6</sup> G. CALVINO, *Institution de la religion chrétienne* [1541], I, 207, Genève 2008.

<sup>7</sup> Cfr. P. RICEUR, *Vivo fino alla morte*, pp. 84 e 87.

<sup>8</sup> P. RICEUR, *Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica*, trad. it., Milano 1989, p. 126.

<sup>9</sup> P. RICEUR, *Nommer Dieu*, in «Etudes théologiques et religieuses», 52 (1977), pp. 489-508, ora in *Lectures III*, pp. 281-306.

<sup>10</sup> P. RICEUR, *Dal testo all'azione*, p. 126.

di tutto: «Il primo punto della cristianità è che la Scrittura è tutta la nostra saggezza, e che bisogna ascoltare Dio che ivi parla, senza nulla aggiungervi»,<sup>11</sup> o ancora: «è la maestà della materia [del testo], più che la grazia del linguaggio a rapirci in ammirazione». <sup>12</sup> Nella lettura, il testo fa quasi corpo con il nostro corpo, sì che «le Sacre Scritture, lo si voglia o no, ci commuovono ... intensamente, penetrano ... in fondo nel nostro cuore, si insinuano fin nel nostro midollo». <sup>13</sup>

Per Ricœur, tanto biblicamente che filosoficamente, il passaggio attraverso la scrittura è indispensabile per comprendere e per comprendersi. Quanto alla Scrittura, essa ha uno statuto particolare, nella misura in cui si tratta di un testo rivelato. Non in virtù dell'ispirazione dei suoi autori (dei quali d'altronde non si conosce la vera identità), ma in virtù di ciò che è il testo in se stesso:

«Se la Bibbia può essere detta frutto di rivelazione, ciò deve essere detto della 'cosa' che la Bibbia esprime, dell'essere nuovo che essa dispiega. Oserei dire che la Bibbia è rivelata nella misura in cui l'essere nuovo di cui tratta è a sua volta *rivelante* circa il mondo, circa la realtà tutto intera, ivi compresa la mia esistenza e la mia storia». <sup>14</sup>

Vale la stessa cosa per ogni testo, laddove pure la questione dello statuto di testo rivelato (o ispirato) non si pone più: il testo è certamente connesso al parlato, ma per il fatto stesso di essere un testo, introduce un cambiamento fondamentale:

«La liberazione del testo dall'oralità porta con sé un vero e proprio rovesciamento sia dei rapporti tra linguaggio e mondo che della relazione tra il linguaggio e le diverse soggettività coinvolte, quella dell'autore e quella del lettore». <sup>15</sup>

Questo rovesciamento riguarda il rapporto referenziale del linguaggio al mondo, dato dal fatto che il testo prende il posto della parola detta: il testo non si articola più direttamente su delle situazioni storiche e concrete; sospende ogni referenza, e

---

<sup>11</sup> G. CALVINO, *21<sup>e</sup> Sermon sur le Deutéronome*, in *Calvini Opera* 26, 131, accessibile online: <http://calviniopera.org>

<sup>12</sup> G. CALVINO, *Istituzione della religione cristiana* [1559], I,VIII,1, trad. it., Torino 1971, I, p. 182.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 183.

<sup>14</sup> P. RICŒUR, *Dal testo all'azione*, p. 122.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 136.

in questo modo si pone in relazione con altri testi; si propone da sé come referenza a se stesso. Ricœur introduce qui i concetti di distanziamento e di 'mondo del testo', così importanti per la sua ermeneutica. Torneremo su questo.

Tanto per Calvino, a livello teologico, che per Ricœur, a livello filosofico, il testo costituisce un momento indispensabile per la questione del comprendere. Non si tratta semplicemente di comprendere il testo, ma di comprendersi davanti ad esso,<sup>16</sup> che deve essere interpretato, certo, ma che è esso stesso interpretante. Si potrebbe aggiungere che, ponendo la comprensione del testo al di sopra della comprensione della fede, in una ricezione del testo che si distingue fortemente, ad esempio, dall'interpretazione esistenziale di Bultmann, Ricœur si mette dalla parte di Calvino: il testo, per il fatto stesso di essere testo disponibile alla lettura, possiede uno statuto 'oggettivo' che contrasta, o almeno pone temporaneamente in sospenso le soggettività, sia quella dell'autore che quella di chi legge o ascolta.

### c. L'interpretazione attraverso la parola

Calvino era un infaticabile predicatore. Pronunciò fino a duecento sermoni l'anno (della durata di un'ora circa). La predicazione, si sa, è altra cosa rispetto a una lezione o un insegnamento, in quanto diverso è lo statuto della parola pronunciata. Detta dall'oratore, essa proviene da altrove.<sup>17</sup> Per questo il riformatore distingue tra parola e retorica. Solo la prima, in quanto legata alla vita, è il vero luogo di senso: «gli alti segreti del regno celeste ci sono stati dati, per la maggior parte, con parole disprezzabili, senza grande eloquenza».<sup>18</sup> D'altra parte – e questa idea si ritroverà nell'ermeneutica moderna – Calvino è ben cosciente di essere lui stesso trasformato da questa parola d'autorità rivolta ad altri:

«Io parlo, ma occorre che io mi ascolti, dal momento che sono istruito dallo Spirito di Dio; perché la parola che procede dalla mia bocca non

---

<sup>16</sup> Cfr. «Comprendersi davanti all'opera», *ibidem*, pp. 111-113.

<sup>17</sup> D. BONHOEFFER, *La parola predicata. Corso di omiletica a Finkelwalde (1935-1939)*, trad. it., Torino 1994 (orig. DBW, XIV, München 1996, pp. 476-530). Nella teologia riformata – e singolarmente in Calvino – vi è una particolare sensibilità nei confronti del ruolo centrale svolto dallo Spirito Santo nel processo di comprensione e di comunicazione della Parola.

<sup>18</sup> G. CALVINO, *Istituzione della religione cristiana* [1559], I, VIII, 1, I, p. 182.

sarebbe di nessun profitto né per me né per gli altri se non mi fosse data dall'alto, anziché provenire dalla mia testa».<sup>19</sup>

Calvino suggerisce una dimensione che sarà fortemente sottolineata da Ricœur: il predicatore, o colui che interpreta il testo per mezzo di una parola detta, fa parte anch'egli del processo di interpretazione. Quest'ultima lo trasforma, così come trasforma il testo.

Per Ricœur, la scrittura non esiste senza la parola che la interpreta, ma essa è già in sé una parola interpretata. Da questo si ricava il legame fondamentale scrittura-parola, che si può considerare nelle due direzioni:

«Ciò che balza all'occhio con evidenza [*Ce qui paraît premier*] è la concatenazione parola-scrittura-parola, o meglio scrittura-parola-scrittura, nella quale ora la parola media tra le due scritture, come fa la parola di Gesù tra i due Testamenti, ora la scrittura media tra due parole, come fa l'evangelo tra la predicazione della chiesa primitiva e la predicazione contemporanea ... Questa concatenazione è la condizione di possibilità di una tradizione, nel senso fondamentale di trasmissione di un messaggio».<sup>20</sup>

Lo statuto centrale e particolare del testo biblico esige il passaggio attraverso la parola dell'interpretante:

«La teologia cristiana ama chiamarsi 'teologia della parola', unendo sotto questo vocabolo l'origine della sua fede, l'oggetto della sua fede, l'espressione della sua fede, e facendo diventare così tutti gli aspetti della parola un unico 'evento di parola' (*Wortgeschehen*)».<sup>21</sup>

Lo stesso vale per l'ermeneutica filosofica. Il movimento ermeneutico della predicazione – oralità che si fonda su un testo scritto che è esso stesso il prodotto di una oralità anteriore – si ritrova in maniera più generale in ogni relazione al testo.

La scrittura è sempre la fissazione per iscritto di una parola anteriore. Ricœur appare convinto che «la scrittura è una parola fissata, e che l'iscrizione, sia come grafismo che come registrazione, è l'iscrizione di parola, in grado di assicurarle durata grazie alla permanenza dell'impressione [*de la gravure*]».<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> G. CALVINO, *3<sup>e</sup> sermon sur l'élection de Jacob et la réjection d'Esau*, citato in Y. KRUMENACKER, *Calvin au-delà des légendes*, Paris 2009, p. 446.

<sup>20</sup> P. RICŒUR, *Dal testo all'azione*, pp. 120-121.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 119.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 134.

Dal punto di vista dell'anteriorità, la parola viene prima: essa è posta a fondamento di ogni scrittura. Quella però non scompare in questa, ma rinasce nell'atto di lettura. Ogni scrittura d'altronde richiede un atto di lettura, preparatorio del lavoro di interpretazione. La referenza prima alla parola, al discorso, si perde nel passaggio allo scritto, e ad essa si sostituisce una referenza seconda, creata nell'atto stesso di lettura. Chi legge può così in qualche modo completare il testo, e cioè «rimuovere la sospensione del testo e portarlo a compimento nella parola, restituendolo alla comunicazione vivente: allora lo interpretiamo».<sup>23</sup>

#### d. Il momento estetico della ricezione

Né Calvino né Ricœur sono pensatori dell'estetico. Il loro interesse primario è altrove. Si notano però, nell'uno e nell'altro, alcuni elementi che vanno nel senso di una valorizzazione dell'estetico nel quadro di una riflessione più generale: in entrambi c'è un uso significativo dei termini legati al registro visivo, una relazione al mondo che accoglie il senso della vista, una curiosità nei confronti delle opere d'arte e una valorizzazione della creazione artistica. Tutto questo è già implicitamente sotteso dal fatto che, per l'uno come per l'altro, la significazione del segno implica un'attenzione rinnovata al referente. Per questo non si dà semplicemente una significazione ma una simbolizzazione, e perfino una dimostrazione.

In Calvino, il *Soli Deo Gloria* è visibile nell'immensità dell'opera della creazione. Quest'opera bella, in quanto creata da Dio, può essere interamente occultata dalla situazione di peccato dell'umanità. L'essere umano è comunque invitato a vivere, pensare e agire nell'economia della sola gloria di Dio, una gloria che deve essere veduta e vissuta, non solo detta.

In Ricœur, si potrebbe porre in evidenza, come primo momento estetico, quello di una poetica, ma di natura ontologica, poiché riguarda l'esistenza e il posto dell'umanità in questo mondo:

«La poesia è più che l'arte di fare poemi, è *poiesis*, creazione nel senso più vasto del termine: è in questo senso che la poesia eguaglia l'abitare primordiale, perché l'uomo non abita se non quando esistono poeti».<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 141.

<sup>24</sup> P. RICŒUR, *Il conflitto delle interpretazioni*, p. 481.

Si noti che, con l'idea di creazione per Calvino e di ontologia poetica per Ricœur, ci situiamo al livello di ciò che è originario, del momento fondatore dell'essere al mondo.

Chiediamoci ora: questo momento estetico fondatore, intimamente legato a un'esistenza condivisa (Dio per l'umano in Calvino;<sup>25</sup> sé per l'altro in Ricœur<sup>26</sup>), potrebbe inverarsi concretamente nell'osservazione di opere d'arte? Se nessuno dei due ha pensato ontologicamente l'arte, entrambi sono stati esistenzialmente toccati dal linguaggio dell'arte. Ne vediamo le tracce in Calvino, laddove ci invita a contemplare i quadri a soggetto storico e le incisioni,<sup>27</sup> o laddove utilizza le metafore della pittura o dell'arte dell'arazzo.<sup>28</sup> Calvino conosceva e amava l'arte del suo tempo – per quanto la situazione di rifugiato politico in cui si trovava di certo non lo favorisse.

Anche Ricœur amava le opere d'arte. Di alcune ha anche scritto occasionalmente.<sup>29</sup> In un testo datato e poco noto ha insistito sull'importanza dell'opera d'arte nell'educazione e nell'insegnamento.<sup>30</sup> Secondo Olivier Abel, che lo ha conosciuto bene, Ricœur non traeva nutrimento esclusivamente da fonti verbali, ma anche da quelle non verbali: «Passava ore intere a guardare immagini. Per lui era tanto importante quanto leggere Kant».<sup>31</sup> Per questo egli potrà affermare che «la filosofia comincia con l'esperienza dell'arte, che non è necessariamente linguistica».<sup>32</sup>

---

<sup>25</sup> G. CALVINO, *Istituzione della religione cristiana* [1559], I,I,1, che comincia in questo modo: «Quasi tutta la somma della nostra sapienza ... si compone di due elementi e consiste nel fatto che conoscendo Dio ciascuno di noi conosca anche se stesso» (I, p. 137). O ancora quest'altro passaggio, in cui il visibile è metaforicamente invocato nel legame tra Dio e l'uomo: «è noto che l'uomo non perviene mai alla conoscenza pura di se stesso fino a quando non abbia contemplato la faccia di Dio e che da essa sia sceso a guardare se stesso»; *Istituzione della religione cristiana* [1559], I,I,2, I, p. 182.

<sup>26</sup> P. RICEUR, *Sé come un altro*, trad. it., Milano 1993.

<sup>27</sup> Cfr. G. CALVINO, *Istituzione della religione cristiana* [1559], I,XI,12, I, p. 214.

<sup>28</sup> Per la pittura: G. CALVINO, *Istituzione della religione cristiana* [1559], IV,XIV,6, II, pp. 1494-1495; *Institution de la religion chrétienne* [1541], I,210; per l'arazzo: 39e sermon sur Job, in *Calvini Opera* 33, 481.

<sup>29</sup> Una meditazione su un autoritratto di Rembrandt: P. RICEUR, *Lecture III. Aux frontières de la philosophie*, Paris 1994, pp. 13-15. Per un'interpretazione dell'arte non figurativa o «polifigurativa», si veda, dello stesso autore, *La critica e la convinzione*, pp. 239-256.

<sup>30</sup> P. RICEUR, *La place de l'art dans notre culture*, in «Foi & Education», 27 (1957), 38, pp. 5-11.

<sup>31</sup> Ricavo questa informazione orale da Olivier Abel, docente di filosofia alla facoltà di Teologia protestante di Parigi, che ha frequentato Ricœur per lunghi anni.

<sup>32</sup> P. RICEUR, *Dal testo all'azione*, p. 56.



## 2. *Calvino: un'estetica teologica dei segni*

Torniamo all'estetica 'teologica' di Calvino. Mi limiterò qui a riassumere molto brevemente quanto ho sviluppato altrove,<sup>33</sup> e cioè l'esistenza di un pensiero estetico nel riformatore. La sua estetica è sostenuta dalla nozione di segno e interamente orientata verso la rivelazione di Dio. Sull'itinerario che va dall'estetica del linguaggio al linguaggio dell'estetica si potrebbero mettere in evidenza i seguenti momenti:

- La fede si basa su una moltitudine di segni: non c'è fede senza linguaggio.
- Questi segni, che fanno spesso riferimento al registro visivo, sono da interpretare sulla base della testimonianza delle Scritture.
- Questi segni non sono esclusivamente linguistici: sono rivolti verso il referente, che talvolta includono.
- In questo modo si ha un doppio accesso alla comprensione del segno: linguisticamente, attraverso la scrittura, e fenomenologicamente, attraverso l'oggetto. Al punto di congiunzione tra i due livelli di comprensione si trova la nozione di 'sacramento'.
- Questi segni sono al tempo stesso diversi e articolati gli uni agli altri. Formano così una semiologia, che sarà sviluppata in epoca moderna, in modo particolare dal semiologo Charles Pierce.

Tuttavia Calvino pensa l'estetica da teologo, non da umanista. Il suo pensiero resta inoltre, per molti aspetti, premoderno:

- egli rimane legato alla nozione agostiniana di segno; non si pone la questione del senso; non concepisce il 'conflitto delle interpretazioni';
- è quasi del tutto assente, in Calvino, la riflessione sulla questione del soggetto: siamo a monte del *cogito* cartesiano, il quale non solo è assunto, ma perfino superato da Ricœur e dalla filosofia del soggetto;<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> J. COTTIN, «Ce beau chef d'œuvre du monde». *L'esthétique théologique de Calvin*, in «Revue d'Histoire et de Philosophie religieuse», 89 (2009), 4, pp. 489-510.

<sup>34</sup> Cfr. «Il Cogito spezzato», in P. RICŒUR, *Sé come un altro*, pp. 86-92.

- questo pensiero estetico non può che essere ‘teologico’, articolato cioè alla questione di Dio. Non vi è spazio, in Calvino, per un’autonomia dell’estetico (come degli altri ambiti dell’agire umano). Il Dio della rivelazione biblica è onnipresente. La sua presenza rischiarava certo il mondo e l’umanità di una luce generosa, ma essa si rivela spesso abbacinante o accecante.<sup>35</sup>

Per la modernità, tanto estetica che credente, l’estetica di Calvino si rivela relativamente inoperante, per quanto essa sia innovativa, specie per un autore che è stato con troppa fretta considerato un nemico delle arti: essa è al tempo stesso incompleta, astratta e confessante. Nonostante il riformatore ginevrino liberi l’immagine da ogni funzione religiosa e intraveda la possibilità di un’estetica senza immagine,<sup>36</sup> non è dato di spingere più oltre, sulla stessa linea, le sue intuizioni. Occorre per questo ricorrere a un altro pensatore, al tempo stesso prossimo e differente. Questo pensatore sarà Paul Ricœur.

Presentare l’estetica del filosofo parigino esorbita i limiti del presente contributo. Ciò richiederebbe un lungo lavoro d’analisi della dimensione poetica della sua ermeneutica, situandola all’interno della sua filosofia dell’azione, della sua ontologia del linguaggio e della sua esegesi dei testi biblici. Mi limiterò a presentare due aspetti della sua ermeneutica che sono ‘pre-visuali’, e aperti a possibili sviluppi estetici.

### 3. *Ricœur: un’ermeneutica aperta all’immagine*

Se l’oggetto primario del pensiero di Calvino è Dio, per Ricœur esso è rappresentato dalla questione dell’interpretazione,<sup>37</sup>

<sup>35</sup> A. KOCHER, *Vivre sous le regard de Dieu: une découverte théologique du regard*, Dissertation doctorale, Universités de Neuchâtel et Strasbourg 2010. L’autore nota al tempo stesso l’onnipresenza e l’ambivalenza del tema dello «sguardo di Dio» in Calvino: pp. 87-148, e più particolarmente pp. 126-129: «Dieu voit tout: menace ou bénédiction?».

<sup>36</sup> J. COTTIN, *La mystique de l’art. Art et christianisme de 1900 à nos jours*, Paris, 2007, cap. 2 (pp. 81-128): «Images d’un Dieu sans image. Spiritualité et modernité esthétique de l’iconoclasme».

<sup>37</sup> Ricœur era solito riassumere la questione ermeneutica riprendendo la definizione che Aristotele dà del giudizio nel *De interpretazione* (17 a 25) come *legein ti katia tinos*, ‘dire qualcosa di qualcosa’. «Dire qualcosa di qualcosa – per Ricœur – è, nel senso

o piuttosto delle interpretazioni, nelle loro differenze e divergenze. In più, l'ermeneutica di Ricœur è 'poetica' e perciò stesso aperta all'immaginario, che è uno dei fondamenti antropologici dell'immagine.<sup>38</sup>

Mi limiterò qui a porre in evidenza due momenti di questa ermeneutica,<sup>39</sup> che vanno nella direzione del momento iconico, immaginativo o estetico di ciò che produce un senso.

#### a. Il lavoro visivo della metafora

Ricœur pensa la metafora esclusivamente a partire dalla letteratura; ma da un lato il modello letterario tende costantemente a allargarsi verso qualcosa di più (a causa della plasticità degli elementi produttori di senso nella metafora, come vedremo), e dall'altro lato la realtà della metafora raggiunge quella dell'opera d'arte. Si può dire che l'oggetto artistico è per essenza metaforico, e perfino doppiamente metaforico: l'oggetto dice più di quello che mostra, e dice più di quello che può dire il linguaggio.

Ricordiamo anzitutto alcuni elementi costitutivi della metafora per Ricœur. Il filosofo sottolinea l'importanza della metafora per l'interpretazione, nel processo del senso. Seguendo Aristotele, egli definisce la metafora come il «trasferire a un oggetto il nome che è proprio di un altro ... per analogia».<sup>40</sup> In questo modo egli colloca la poetica al di sopra della retorica, l'unità globale (frase, discorso) al di sopra dell'unità singolare (parola). La sua definizione di metafora raggiunge quella di simbolo, che è il congiungimento di due parti separate: «la metafora tiene insieme, in un significato semplice, due diverse parti mancanti dei contesti diversi di questo significato».<sup>41</sup>

---

completo e preciso del termine, interpretare»; P. RICŒUR, *Della interpretazione. Saggio su Freud*, trad. it., Milano 1966, p. 36.

<sup>38</sup> Si veda «L'immaginazione nel discorso e nell'azione», in P. RICŒUR, *Dal testo all'azione*, pp. 205-227.

<sup>39</sup> Per un'introduzione in italiano all'ermeneutica di Ricœur: O. ABEL, *Elementi per un lessico disordinato dell'ermeneutica di Paul Ricœur*, in «Protestantesimo», 61 (2006), 4, pp. 303-316.

<sup>40</sup> P. RICŒUR, *La metafora viva*, trad. it., Milano 1976, p. 15.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 108; per un'interpretazione del simbolo si veda «Ermeneutica dei simboli e riflessione filosofica», in P. RICŒUR, *Il conflitto delle interpretazioni*, pp. 303-348; per la sua spiegazione della celebre formula «il simbolo dà a pensare» cfr. *Il conflitto delle interpretazioni*, p. 304. Si veda anche il suo articolo: *Parole et symbole*, in «Revue des Sciences Religieuses», 49 (1975), 1-2, pp. 142-161.

D'altra parte, la metafora include un momento non verbale, sensibile, visivo: «se la metafora consiste nel fatto di parlare di una cosa nei termini di un'altra, non consiste allora nel fatto di percepire, pensare o sentire, una cosa, nei termini di un'altra?». <sup>42</sup> La metafora assume così una doppia funzione, significante, ma anche referenziale. Essa ha una capacità di «ridescrizione». <sup>43</sup> Non si limita al discorso, ma si innalza verso le realtà extralinguistiche: «comprendendo il senso, noi ci portiamo verso la referenza». <sup>44</sup> Perciò la metafora ha il potere «di proiettare e rivelare un mondo». <sup>45</sup>

È così in modo del tutto naturale che Ricœur giunge a riflettere sul concetto di 'somiglianza'. Egli esamina il ruolo della somiglianza nella spiegazione della metafora. <sup>46</sup> Per questo, segue da vicino le semantiche aperte al visivo, all'iconico. Rimprovera così Le Guern <sup>47</sup> per la sua «definizione negativa dell'immagine» che «lascia in sospeso l'iconicità stessa dell'immagine», <sup>48</sup> e pone la questione: «A che titolo ... l'analogia presente in una metafora, può essere detta semantica?». <sup>49</sup> Si sposta allora verso una semantica più aperta al visivo, come quella di Paul Henle, <sup>50</sup> per il quale «il carattere iconico ... specifica la metafora tra tutti i tropi». <sup>51</sup> Ricœur cerca in questo modo di ancorare l'immagine (compresa a partire dall'immaginazione <sup>52</sup>) all'innovazione semantica. Essa fa parte del processo di significazione/simbolizzazione, per il fatto stesso che la metafora comprende un momento visivo. <sup>53</sup> Giunge quindi a trattare esplicitamente la problematica di «Icona e

<sup>42</sup> P. RICOEUR, *La metafora viva*, p. 113.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 118. Ricœur cita e commenta elaborazioni aperte alla dimensione estetica, quali sono le opere di M. DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris 1953; M. BREADSLEY, *Aesthetics*, New York 1958; G.G. GRANGER, *Essai d'une philosophie du style*, Paris 1968; N. GOODMAN, *Language of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis (IN) 1968.

<sup>44</sup> P. RICOEUR, *La metafora viva*, p. 123.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 124.

<sup>46</sup> Cfr. il sesto studio, «Il lavoro della somiglianza», in P. RICOEUR, *La metafora viva*, pp. 229-284.

<sup>47</sup> M. LE GUERN, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris 1973.

<sup>48</sup> P. RICOEUR, *La metafora viva*, p. 247.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 247.

<sup>50</sup> P. HENLE, *Metaphor*, in P. HENLE (ed), *Language, Thought and Culture*, Ann Arbor (MI) 1958.

<sup>51</sup> P. RICOEUR, *La metafora viva*, p. 249.

<sup>52</sup> «Il carattere iconico della somiglianza deve essere riformulato di modo che l'immaginazione divenga essa stessa un momento propriamente semantico dell'enunciato metaforico»; *ibidem*, p. 255.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 264.

immagine». <sup>54</sup> Nel linguaggio metaforico, l'iconicità è inseparabile dalla testualità:

«il tratto essenziale del linguaggio poetico non è la fusione del senso con il suono, ma la fusione del senso con un flusso di immagini evocate o eccitate ed è questa fusione che costituisce la vera 'iconicità del senso' ... il senso è di per sé iconico per questo suo potere di svilupparsi in immagini». <sup>55</sup>

Così la metafora non si limita a sospendere la realtà naturale, ma apre il senso dal lato dell'immaginario; <sup>56</sup> è ciò che Ricœur chiama, con la fenomenologia americana, *a picture thinking*, un «potere 'pittorico' del linguaggio». <sup>57</sup> Giunge così a concludere circa la complementarità dell'immagine e del senso: «Il non verbale e il verbale sono così strettamente uniti nel seno della funzione immaginativa del linguaggio». <sup>58</sup> Ricœur postula allora di abbandonare la semantica per esplorare la fenomenologia dell'immaginazione; fa suo il bel suggerimento di Gaston Bachelard, che invita a «considerare l'immagine non come un residuo dell'impressione, ma un annuncio aurorale della parola [*une aurore de parole*]». <sup>59</sup>

## b. Il distanziamento e il «mondo dell'opera»

Il secondo concetto che vorrei segnalare nella semantica di Ricœur è quello di 'distanziamento'. Questa nozione, che la filosofia ha pensato unicamente in riferimento a una semantica legata al testo, potrà essere molto utile per la ricezione dell'opera d'arte plastica: tutta la problematica dell'idolo, che per secoli ha ostacolato una possibile ricezione estetica dell'immagine, era in effetti connessa a un'assenza di distanziamento tra l'oggetto artistico, il referente e l'osservatore. Il filosofo Jean-Luc Marion lo ha messo bene in evidenza nel suo scritto, *L'idole et la distance*. <sup>60</sup>

<sup>54</sup> *Ibidem*, pp. 273-284.

<sup>55</sup> *Ibidem*, pp. 277-278.

<sup>56</sup> Cfr. *ibidem*, p. 279.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 281.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 282.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 284.

<sup>60</sup> J.L. MARION, *L'idolo e la distanza*, trad. it., Milano 1979, mette in luce il concetto di 'distanza', che considera necessario all'iconicità del senso, e si oppone al processo idolatrico che è una riduzione al somigliante. Ancor più esplicitamente che in Ricœur, la teologia e l'estetica sono chiamate da Marion a elaborare insieme il processo di significazione.

Prendendo il testo come oggetto da interpretare, Ricœur reintroduce in modo positivo la nozione di distanziamento. Distanziamento che è necessario per ogni buona comunicazione: il testo «rivela un carattere fondamentale della storicità stessa dell'esperienza umana, vale a dire che quest'ultima è una comunicazione nella e attraverso la distanza».<sup>61</sup> Questo distanziamento crea l'opera, per il fatto che esso apre a un mondo altro rispetto a quello di chi scrive o di chi legge:

«la triade discorso-opera-scrittura rappresenta solo il supporto che regge la problematica decisiva, quella del progetto di un mondo che io chiamo il mondo dell'opera, e nel quale io intravvedo il centro di gravità della questione ermeneutica».<sup>62</sup>

Ricœur precisa allora la nozione di opera, e per farlo utilizza dei termini che, pur essendo legati al linguaggio, lo superano: gli *speech acts*, o atti di linguaggio (J.L. Austin, J. Searle). Prende spunto da W.K. Wimsatt, l'autore di *The Verbal Icon*: «il carattere di evento del discorso ... non è da cercarsi fuori dalla forma stessa dell'opera».<sup>63</sup> Il filosofo parigino così allargherà – ma senza sviluppare questo punto – la nozione di opera per comprendere ogni prodotto umano, e dunque anche le arti: «l'interpretazione è la replica di questa distanziamento fondamentale che costituisce l'oggettivazione dell'uomo nelle sue opere di discorso, paragonabili alla sua oggettivazione nei prodotti del suo lavoro e della sua arte».<sup>64</sup>

Torniamo alla scrittura, che Ricœur in realtà non ha mai abbandonato. Essa rende il testo autonomo rispetto all'intenzione dell'autore/autrice. Ricœur, seguendo in questo H.G. Gadamer, chiama tale autonomia della scrittura la «cosa» del testo, oppure il «mondo» del testo. Essi possiedono una forza tale che sono in grado di far esplodere il mondo dell'autore.<sup>65</sup> Ma il mondo del testo deve passare attraverso una sorta di trasformazione. Questo testo che ha un suo mondo proprio è in effetti in tensione tra un senso e una referenza. Il senso è l'oggetto ideale, immanente al discorso (la lingua). La referenza è il valore di verità, la pretesa di afferrare la realtà (il discorso).<sup>66</sup> Cosa diventa la referenza,

<sup>61</sup> P. RICŒUR, *Dal testo all'azione*, p. 98.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 98.

<sup>63</sup> P. RICŒUR, *Il conflitto delle interpretazioni*, p. 481.

<sup>64</sup> P. RICŒUR, *Dal testo all'azione*, p. 106.

<sup>65</sup> Cfr. *ibidem*, p. 107.

<sup>66</sup> Ricœur riprende questa distinzione da Frege.

quando il discorso si fa testo? Essa subisce una trasformazione, o piuttosto uno sdoppiamento: «l'abolizione di una referenza di primo grado, abolizione operata dalla finzione e dalla poesia, è la condizione di possibilità affinché sia liberata una referenza di secondo grado». <sup>67</sup> Siamo al cuore della questione ermeneutica:

«interpretare è esplicitare il modo di essere-nel-mondo spiegato *davanti* al testo ... In effetti, ciò che c'è da interpretare in un testo, è una *proposizione di mondo*, di un mondo tale da essere abitato in modo da progettarvi uno dei miei possibili più propri ... Grazie alla finzione, alla poesia, si aprono nella realtà quotidiana nuove possibilità di essere-nel-mondo ... Con ciò stesso la realtà quotidiana subisce una metamorfosi in favore di ciò che si potrebbe chiamare variazione immaginativa che la letteratura opera sul reale». <sup>68</sup>

Il testo divenuto opera è la mediazione che ci consente di comprendere noi stessi. A questo punto precisamente entra in scena la soggettività del lettore e della lettrice. È la questione dell'appropriazione personale. Ma è importante che una tale appropriazione intervenga dopo il momento di oggettivazione dell'opera:

«Contrariamente alla tradizione del *Cogito* e alla pretesa del soggetto di conoscere se stesso attraverso un'intuizione immediata, bisogna dire che noi ci comprendiamo solo attraverso il grande periplo dei segni d'umanità lasciati nelle opere della cultura». <sup>69</sup>

Anche qui, Ricœur resta legato al testo, ma questa testualità può in effetti contenere ogni opera della cultura, nella misura in cui essa è «il *medium* attraverso il quale noi comprendiamo noi stessi». <sup>70</sup> Il testo si allontana da me in quanto opera, ma allontanandosi mi raggiunge nel processo di appropriazione che mi apre a un altrove, che mi rivela altro rispetto a ciò che pensavo di essere:

«Ciò di cui finalmente io mi approprio è una proposizione del mondo: essa non è *dietro* al testo, quasi fosse un'intenzione nascosta, ma *davanti* al testo, come ciò che l'opera dispiega, scopre, rivela. Dunque comprendere è *comprendersi davanti al testo*. Non impone al testo la propria limitata capacità di comprendere, ma esporsi al testo e ricevere dal testo un io più vasto». <sup>71</sup>

---

<sup>67</sup> P. RICŒUR, *Dal testo all'azione*, p. 109.

<sup>68</sup> *Ibidem*, pp. 109-110.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 111.

<sup>70</sup> *Ibidem*.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 112.

#### 4. *L'estetica di Ricœur e il suo intreccio con il religioso*

##### a. Verso un'estetica dell'oggetto

Si è visto come, in Ricœur, la metafora comprende un momento iconico, visivo, in ciò che egli chiama «il lavoro della somiglianza». Al tempo stesso il filosofo valorizza costantemente – così come Calvino – le espressioni che indicano un superamento del solo linguaggio verbale in direzione di tutto ciò che costituisce immagine, come i termini *iconique*, *analogie*, *figure*, *figuratif*, *refiguration*, *mimétique*, *pensée figurative*.<sup>72</sup> Egli propone una vigorosa teorizzazione di questi concetti; ci troviamo qui al di là della retorica, non fosse altro perché Ricœur stesso lo afferma. La sua preoccupazione di riabilitare il linguaggio della metafora partecipa della sua volontà di mostrare i limiti di un approccio troppo linguistico della lingua. Egli sottolinea che quest'ultima travalica costantemente in direzione del referente, che il segno non è separabile dalla cosa, anche se la sua comprensione richiede che sia messo tra parentesi il referente.<sup>73</sup>

Se Ricœur non ha mai affrontato esplicitamente la questione del segno visivo, la semiologia che utilizza indica però che egli possiede una concezione non strettamente verbale della lingua (É. Benveniste, G. Frege, C.S. Peirce); concezione che si oppone a quei linguisti per i quali la parola e la frase sono le sole entità significanti (F. de Saussure, A.J. Greimas). La semantica di Ricœur sembra potersi adattare all'immagine in quanto oggetto estetico, per quanto egli abbia limitato metodologicamente il suo studio della metafora ai racconti di finzione, e più generalmente alla letteratura, senza andare oltre.

Ne *La critique et la conviction*, Ricœur riflette sull'esperienza estetica<sup>74</sup> e a questo riguardo muove un passo – seppur timidamente – verso le opere extralinguistiche. L'opera d'arte

---

<sup>72</sup> P. RICŒUR, *Lectures III*, pp. 41-62: «Le statut de 'Vorstellung' dans la philosophie hégélienne de la religion». L'autore traduce in questo modo *Vorstellung*, che contrappone in modo significativo a *Begriff*.

<sup>73</sup> Ne *La critica e la convinzione*, p. 241, Ricœur parla del duplice versante del segno: «Da una parte, il segno non è la cosa, esso si ritrae in rapporto a quella e, perciò stesso, genera un ordine nuovo che si ordina in rapporto a una intertestualità. D'altra parte, il segno designa qualche cosa, e bisogna essere estremamente attenti a questa seconda funzione».

<sup>74</sup> «L'esperienza estetica», in P. RICŒUR, *La critica e la convinzione*, pp. 239-257.



plastica (dipinto, scultura) – essenzialmente nella sua forma non figurativa – può essere considerata come una metafora che oltrepassa la lingua. Essa si presenta sotto forma di oggetto che ha le stesse caratteristiche della lingua: quest'arte non figurativa – che egli chiama piuttosto «polifigurativa», mostra una parentela con

«certi aspetti densificati del linguaggio, come la metafora, in cui diversi livelli di significazione sono tenuti insieme nella stessa espressione. L'opera d'arte può avere un effetto paragonabile a quello della metafora: integrare livelli di senso accavallati, frenati e contenuti insieme».<sup>75</sup>

Ricœur torna su questo punto nel corso di un dibattito filosofico pubblicato in internet. Jean-Marie Brohm e Magali Uhl che lo intervistano, constatano quanto segue: «L'opera d'arte è stata interpretata in una maniera riduttiva, come la rifrazione, il prodotto, il riflesso, la *mimesis* di qualcosa che già esiste ... Mi pare che lei si situi piuttosto nella posizione contraria, quella della teleologia, per cui l'opera d'arte è un fine, un oltre [*un avant*], un progetto da compiere, nel senso in cui lo intende Ernst Bloch». Ricœur risponde:

«La metafora è la capacità di produrre un senso nuovo nel punto in cui una scintilla di senso scocca a motivo di una incompatibilità semantica che si manifesta nel confronto di diversi livelli di significazione, per produrre nuovo significato che esiste solo sulla linea di frattura dei campi semantici ... [Si può estendere la nozione di metafora] al di là del linguaggio, ma anche al di là delle figure e degli stili ... Metaforizzare bene, secondo la *Poetica* di Aristotele, significa tenere d'occhio la somiglianza. Questo sguardo sulla somiglianza abilita a riconoscere la somiglianza là dove non la si vedeva. La metafora, insomma, crea una somiglianza che non si può più non vedere».<sup>76</sup>

Questo parallelismo tra segno verbale e segno visivo potrebbe valere anche a riguardo del concetto di 'rifigurazione' (o *mimesis* III) che non abbiamo avuto modo di riprendere qui, ma che Ricœur sviluppa abbondantemente.<sup>77</sup> Sempre nel quadro del dibattito online appena citato, l'interlocutore e l'interlocutrice riformulano in questi termini il pensiero del filosofo: «La 'rifigurazione' ... esprime la capacità per l'opera d'arte di ristrutturare il mondo

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 241.

<sup>76</sup> J.M BROHM - M. UHL, *Arts, langage et herméneutique esthétique. Entretien avec P. Ricœur* (<http://www.philagora.net/philo-fac/ricoeur.php>, ultimo accesso 28.02.2011).

<sup>77</sup> Cfr. P. RICŒUR, *Tempo e racconto III: Il tempo raccontato*, trad. it., Milano 1988.

del lettore, dell'uditore o dello spettatore dando una scossa al suo orizzonte, contestando le sue attese, rimodellando i suoi umori e rielaborandoli dall'interno». Ricœur replica:

«Un tale lavoro non è forse del tutto parallelo nel linguaggio a quello che si fa fuori dal linguaggio attraverso le arti non trascrivibili linguisticamente, come la musica essenzialmente, ma anche, a gradi diversi, la pittura e la scultura? La possibilità di 'parlare di' appartiene senza dubbio al carattere di significanza attribuito a dei segni verbali e a dei segni non verbali e alla loro capacità di interpretarsi mutualmente». <sup>78</sup>

## b. La possibile dimensione religiosa dell'opera d'arte

Ci resta da affrontare un ultimo punto, che sembra a prima vista differenziare Ricœur da Calvino: il rapporto dell'estetica con il religioso. L'estetica di Calvino, come anche la sua visione dell'umano, è interamente orientata verso Dio, soggiace alla *Soli Deo Gloria*. Le cose appaiono ben diverse per Ricœur il quale, pur essendo radicato nella tradizione cristiana del protestantesimo riformato, non vuole in nessun caso essere considerato come un filosofo cristiano. <sup>79</sup> Egli tuttavia non esclude che l'arte possa investire il religioso, e ciò secondo due modalità, esplicitamente e implicitamente.

Implicitamente: nel definire l'opera d'arte secondo una «logica dell'eccesso», egli fa dell'esperienza estetica qualcosa di prossimo all'esperienza religiosa. <sup>80</sup> Quando afferma: «l'opera produce nei riguardi dello spettatore o del lettore il lavoro di rifigurazione, che mette a soqquadro la sua aspettativa e il suo orizzonte» <sup>81</sup> o anche: «L'opera è come una fiammata che esce da se stessa, toccandomi e toccando, al di là di me stesso, l'universalità degli uomini», <sup>82</sup> egli adopera gli stessi termini che potrebbero definire l'esperienza religiosa, e perfino mistica. L'arte non è un semplice passatempo, non è imitazione né riproduzione. Essa crea un mondo nuovo e ci fa amare il mondo. L'arte si propone come un superamento del linguaggio, anche se, senza linguaggio, essa

<sup>78</sup> J.M BROHM - M. UHL, *Arts, langage et herméneutique esthétique*.

<sup>79</sup> L'autore rifiuta l'etichetta di «filosofo cristiano» (cfr. P. RICOEUR, *Vivo fino alla morte*, p. 88); si definisce piuttosto «un cristiano di espressione filosofica» (*ibidem*, p. 90).

<sup>80</sup> Sul versante teologico si veda P. GISEL, *L'excès du croire. Experience di monde et accès à soi*, Paris 1990.

<sup>81</sup> P. RICOEUR, *La critica e la convinzione*, p. 244.

<sup>82</sup> *Ibidem*, p. 250.

non può significare. Ciò che si è appena detto dell'arte vale allo stesso modo anche per la fede. Altrove Ricœur non ha esitato a parlare di una 'trascendenza' dell'opera d'arte:

«La trascendenza dell'opera d'arte si evidenzia in opposizione a questo carattere di utilità [il valore di mercato] che si consuma nell'orizzonte storico. La capacità di trascendere l'utile immediato caratterizza l'opera d'arte nella sua capacità di reiscrizione multipla e indefinita».<sup>83</sup>

Esplicitamente: quando Ricœur parla dell'«effetto di trascinamento» (*effet d'entraînement*) dell'opera d'arte, cioè della sua capacità di implicarci, di farci agire (da qui la sua prossimità con l'atto morale), utilizza un concetto biblico poi ripreso dalla teologia cristiana: quello di 'sequela', di *Nachfolge*.<sup>84</sup> Il bene, come pure il bello, appartengono all'ordine di una «*Nachfolge*», afferma.<sup>85</sup> Pur precisando che non intende in alcun modo «avallare una sorta di confisca dell'estetico a opera del religioso», conclude: «Fra l'estetico e il religioso, direi che c'è una zona di sconfinamento».<sup>86</sup>

Il filosofo chiude allora il cerchio ritornando ai testi biblici: abbandona il religioso per trovare davvero l'arte, ma l'esperienza estetica lo riconduce alla narrazione biblica. Qui Ricœur raggiunge e ritrova Calvino, esegeta appassionato delle Scritture. Il filosofo concluderà in effetti il suo approfondimento dell'esperienza estetica evocando il Cantico dei Cantici, e suggerendone una lettura al tempo stesso poetica e religiosa, estetica ed etica. Questo testo ha in effetti la capacità di unire ambiti troppo spesso separati: la bellezza del corpo umano e la relazione a Dio, l'amore carnale e l'amore spirituale.

## 5. Conclusione

Il pensiero estetico di Calvino si sviluppa interamente nel riferimento a tre poli: Dio, la Scrittura e il segno (sacramento).

---

<sup>83</sup> J.M BROHM - M. UHL, *Arts, langage et herméneutique esthétique*.

<sup>84</sup> Sullo sviluppo cristiano dei termini sequela/*Nachfolge*, le fonti letterarie sono anzitutto i vangeli stessi (cfr. l'ingiunzione di Gesù a Matteo: «Seguimi», Mt 9,9 e paralleli); poi l'opera di TOMMASO DA KEMPIS, *L'imitazione di Cristo* (fine del XIII - inizio del XIV secolo) e nella teologia contemporanea l'opera di D. BONHOEFFER, *Nachfolge* (DBW, IV, München 1994), trad. it. *Sequela*, Brescia 1971.

<sup>85</sup> P. RICŒUR, *La critica e la convinzione*, p. 255.

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 256.

L'umano, nella sua capacità di comprendere e interpretare, vi appare singolarmente assente. Esso non è davvero incluso nel processo di interpretazione: riceve il senso ma non lo costruisce. Questo elemento mancante lo abbiamo ritrovato efficacemente elaborato nell'ermeneutica di Ricœur, la quale pure si fonda su una triplice polarità, ma diversa: la scrittura, l'io, il senso. Come in Calvino, l'estetica è sempre presente nel suo pensiero, ma in filigrana; non come oggetto di una riflessione autonoma, piuttosto come elemento che partecipa alla costruzione del senso. Calvino, come Ricœur, non si interessa *a priori* ad altro che all'estetica del testo scritto (la Scrittura per il primo, la scrittura, ma anche la scrittura della Scrittura, per il secondo). Tuttavia il loro pensiero, proprio perché aperto all'estetica, oltrepassa la sola dimensione del segno e/o del senso, per raggiungere *in fine* l'oggetto estetico in se stesso. Se si considerano il teologo della Riforma e il filosofo contemporaneo l'uno accanto all'altro, l'uno di seguito all'altro, si giunge allora a una terza triangolazione che completa le prime due, i cui poli sarebbero: il segno, il senso, l'oggetto. Si giungerebbe così a radunare tutti gli elementi necessari per pensare esteticamente l'oggetto d'arte, nelle sue relazioni possibili con i tre partner dell'alleanza che sono Dio, il mondo e l'umano.

# Arte sacra, autonomia e servizio

Cinquant'anni dopo la «Sacrosanctum concilium»  
del Vaticano II<sup>1</sup>

di François Bæspflug

Nella storia bimillenaria della Chiesa, le parole rivolte dal magistero cattolico agli artisti non sono mai state così frequenti come dalla metà del XX secolo.<sup>2</sup> Esse formano una serie impressionante di messaggi, dal «Discorso agli artisti» di Pio XII del marzo 1952<sup>3</sup> a quello di Benedetto XVI del 22 novembre 2009, nel decimo anniversario della Lettera di Giovanni Paolo II agli artisti (4 aprile 1999) e nel quarantacinquesimo dell'incontro di Paolo VI con gli artisti (7 maggio 1964).

---

Traduzione di Davide Zordan

<sup>1</sup> F. BÆSPFLUG, *Art et liturgie: l'art chrétien du XXI<sup>e</sup> siècle à la lumière de Sacrosanctum concilium*, in «Revue des sciences religieuses», 78 (2004), 2, pp. 161-181; dello stesso autore si veda *L'art chrétien à la lumière de 'Sacrosanctum concilium'*, in «Cahier de la Revue des Sciences Religieuses», 1: «La Liturgie après Vatican II (1963-2003)», 2005, pp. 53-68; *Dieu et ses images. Une histoire de l'Éternel dans l'art*, Paris 2008, in particolare pp. 443-447; *Beaux-arts et théologie: sept chantiers peut-être urgents*, in *Théologies et vérités au défi de l'histoire. Recherches de Science religieuse, 1910-2010*, Introduzione di P. GIBERT e Ch. THEOBALD, Leuven - Paris 2010, pp. 319-328; I. SAINT-MARTIN, *Les arts visuels dans l'espace ecclésial. Continuité et renouveau depuis Vatican II: quelques exemples en France*, in «Théologiques», 17 (2009), 2, pp. 169-196; R. VAN BÜHREN, *Kunst und Kirche im 20. Jahrhundert. Die Rezeption des Zweiten Vatikanischen Konzils*, Paderborn 2008; R. KACYNISKI, *Verso la riforma liturgica*, in G. ALBERIGO (ed), *Storia del Concilio Vaticano II*, 3: *Il Concilio adulto: il secondo periodo e la seconda intersessione (settembre 1963-settembre 1964)*, trad. it., Bologna 1998, pp. 209-276; dello stesso autore, *Theologischer Kommentar zur Konstitution über die heilige Liturgie «Sacrosanctum Concilium»*, in P. HÜNERMANN - B.J. HILBERATH (edd), *Herders Theologischer Kommentar zum Zweiten Vatikanischen Konzil*, 2, Freiburg i.Br. 2004, pp. 3-227, in particolare pp. 194-197; A. STOCK, *Die Bilderfrage nach dem II. Vatikanum*, in «Informationen. Veröffentlichungsorgan für die Mitglieder der Werkgemeinschaft Musik», 50 (1994), 1, pp. 27-43.

<sup>2</sup> R. VAN BÜHREN, *Kunst und Kirche im 20. Jahrhundert*, presenta in allegato un'antologia di non meno di settanta testi magisteriali.

<sup>3</sup> D. MENOZZI, *La Chiesa e le immagini. I testi fondamentali sulle arti figurative dalle origini ai nostri giorni*, trad. it., Cinisello Balsamo (Milano) 1995, pp. 280-282.

Di contro, le dichiarazioni del Concilio sulle arti – architettura, letteratura e poesia, musica, belle arti – sono rare, secondarie e occasionali, nel senso che esse sono pronunciate sempre parlando di altro e non esplicitamente delle belle arti. Le troviamo nella Costituzione liturgica *Sacrosanctum concilium* (4 dicembre 1963) e, in minima parte, nella Costituzione pastorale sulla Chiesa nel mondo contemporaneo *Gaudium et spes* (7 dicembre 1965).<sup>4</sup> Poco sviluppate,<sup>5</sup> le indicazioni conciliari sono però di grande valore e testimoniano di una concezione audace, che non sempre ha raccolto l'attenzione che avrebbe meritato da parte della storia e della teologia, se si eccettua qualche lavoro solido ed erudito, che oltretutto ha potuto beneficiare della distanza necessaria a una miglior valutazione.<sup>6</sup>

La concezione che il Concilio ha potuto farsi dell'arte sacra e dei rapporti che la Chiesa, a motivo della sua missione e del suo culto, è chiamata a intrecciare con essa, non è dunque stata formulata come tale, ma nel quadro dell'insistenza conciliare sulla partecipazione vivente, piena e attenta di ogni fedele e di tutta l'assemblea alla liturgia. Essa si trova esposta, per l'essenziale, nei paragrafi 122 e 123 della *Sacrosanctum concilium*. Mi pare che essa comporti sette caratteristiche.

## 1. *Nobiltà dell'arte*

L'arte è presentata come una realtà data da Dio e che merita la meraviglia; e l'arte sacra come la forma o l'aspetto dell'arte che è degna di contribuire al compimento della liturgia.

<sup>4</sup> Ciò che riguarda la letteratura è concentrato in *Gaudium et spes*, n. 62; per il teatro e la settima arte si veda *Inter mirifica*, in particolare nn. 14 e 15; nulla si dice, salvo errore, della danza. Cfr. F. BÆSPFLUG, *L'art chrétien à la lumière de 'Sacrosanctum concilium'*.

<sup>5</sup> Oltre al secondo capitolo della seconda parte di *Gaudium et spes* («La promozione del progresso della cultura»), al n. 62 («Accordo fra cultura umana e civile e insegnamento cristiano») e al passaggio di *Sacrosanctum concilium* qui commentato, bisogna ancora tener conto del discorso di Paolo VI sulla Chiesa e l'arte del 1964 (D. MENOZZI, *La Chiesa e le immagini*, pp. 290-294), e del Messaggio agli artisti che è stato loro indirizzato da Paolo VI in occasione della chiusura del Concilio l'8 dicembre 1965, in «Acta Apostolicae Sedis», 58 (1966), p. 13.

<sup>6</sup> La bibliografia riportata qui sopra alla nota 1, che segue un ordine alfabetico, ha volutamente privilegiato gli studi più recenti, nei quali la valutazione del testo conciliare appare sgombra dall'entusiasmo dell'immediato postconcilio.

«Fra le più nobili attività dell'ingegno umano sono, a pieno diritto, annoverate le belle arti, soprattutto l'arte religiosa e il suo vertice, cioè l'arte sacra. Esse, per loro natura, hanno relazione con l'infinita bellezza divina, che deve essere in qualche modo espressa dalle opere dell'uomo, e sono tanto più orientate a Dio e all'incremento della sua lode e della sua gloria, in quanto nessun altro fine è loro assegnato se non quello di contribuire il più efficacemente possibile, con le loro opere, a indirizzare pienamente le menti degli uomini a Dio» (n. 122).<sup>7</sup>

Questo punto di partenza implica immediatamente un superamento della soggettività, sia di coloro che producono arte che dei fedeli e delle fedeli a cui l'arte è destinata: gli uni come gli altri non hanno soltanto il compito di esprimersi, il loro ruolo consiste ancor meno nell'autocelebrarsi, ma nel celebrare Dio, rivolgersi verso il creatore e celebrare la sua lode. Al tempo stesso la nozione di partecipazione, sottesa dall'intero documento che ospita questa affermazione, non significa affatto un commiato dal soggetto, tutt'altro. La problematica posta in rilievo non è quella della creatività o della realizzazione dei soggetti coinvolti, nemmeno quella della verità e della sincerità dei loro rispettivi enunciati. Ciò che fa la sacralità dell'arte, in altri termini, è la sua capacità di mettersi al servizio del culto. Si tratta dunque anzitutto di una sacralità culturale, e non di una sacralità psicologica o naturale, per quanto l'una cosa non impedisca l'altra: l'ordine culturale infatti è atto a convocare, secondo i propri fini, l'ordine naturale e la realtà complessa delle persone.

L'arte sacra è presentata come il livello più alto che può raggiungere l'arte religiosa in generale. Arte, arte religiosa, arte sacra: appare qui una gradazione che rovescia la tendenza prevalente dal XIX secolo in Occidente nell'ambiente dell'arte e della cultura ufficiale, in cui l'arte religiosa è considerata generalmente come un grado inferiore dell'arte, al punto che gli artisti e le artiste non accettano volentieri, oggi, che si dica di loro che fanno arte religiosa. Alcuni rifiutano categoricamente di essere trattati (*sic*) da 'artisti religiosi' o *a fortiori* da 'artisti cristiani', espressioni che rivestono a loro avviso un senso restrittivo o peggiorativo. Il che spiega come mai la lista dei pittori al tempo stesso 'celebri' e riconosciuti come cristiani (lista che in Francia, con tutte le

---

<sup>7</sup> I testi conciliari, qui e in seguito, sono citati seguendo l'*Enchiridion vaticanum*, 1: *Documenti ufficiali del Concilio Vaticano II 1962-1965*, testo ufficiale e versione italiana, Bologna 1996<sup>15</sup>.

varianti possibili, va da Maurice Denis a Arcabas,<sup>8</sup> passando per Georges Rouault, Jean Bazaine, Jean le Moal, e Alfred Manessier) non è davvero lunga.

Il fatto che il Concilio sottolinei la nobiltà dell'arte in quanto tale non indica una tattica di seduzione per apparire attuale e attirarsi la simpatia degli artisti. Siamo nell'ambito dell'affermazione ponderata, non della cortesia diplomatica. Il Concilio parla, in effetti, né più né meno, della «vocazione» dell'arte a esprimere la «bellezza infinita» di Dio e ad accrescere la lode della sua gloria. Le belle arti non sono dunque riconducibili a un fatto di società e non si limitano a riflettere le aspirazioni e le angosce del loro tempo, per quanto ricche di intuizioni antropologiche o metafisiche. Esse hanno una ragion d'essere che le supera, la quale è detta propriamente «teologale».

Non pago di aver enunciato questa concezione così valorizzante, e fin troppo ottimista dell'arte, il Concilio si spinge fino a evocare la capacità dell'arte in generale, o almeno dell'arte sacra, di svolgere un ruolo nel compimento della missione della Chiesa, contribuendo ad avvicinare le anime a Dio. Le viene riconosciuto un «possibile» ruolo nell'evangelizzazione e nella conversione. Possibile, ma non automatico, in quanto l'arte non può venir meno alla sua propria vocazione o respingerla per inventarsene un'altra secondo la convenienza.

## 2. *Un ministero dell'arte e degli artisti*

A credere al Concilio, dunque, l'arte si realizza e si supera compiendo, nel quadro dell'azione liturgica, il suo «nobile ministero» di servitrice della bellezza e della gloria di Dio. «Bellezza», «servizio», sono le parole d'ordine delle dichiarazioni conciliari sulle arti, che si tratti di architettura, musica o immagini. Questa referenza alla bellezza quale norma e fine dell'arte, che si ritrova in tutte le dichiarazioni pontificie dell'ultimo mezzo secolo, non rappresenta forse il loro tallone d'Achille, da quando la bellezza ha cessato di essere la parola chiave dell'attività artistica in

---

<sup>8</sup> Arcabas è lo pseudonimo d'artista di Jean-Marie Pirot; al suo riguardo si veda F. BESPFUG, *Arcabas. Saint-Hugues-de-Chartreuse*, trad. it., Genova 1990, e, dello stesso autore, *Arcabas. Saint-Hugues-de-Chartreuse et autres œuvres*, Grenoble 2008.



Occidente, da quando insomma esso ha voluto affrancarsi dalla 'tirannia della bellezza'? Certuni sono propensi a crederlo. Si deve però riconoscere che la Chiesa è tenuta alla salvaguardia della convertibilità dei trascendentali, come suggerisce la citazione di Hans Urs von Balthasar fatta da Benedetto XVI:

«Chi, al suo nome [della bellezza], increspa al sorriso le labbra, giudicandola come il ninnolo esotico di un passato borghese, di costui si può essere sicuri che – segretamente o apertamente – non è più capace di pregare e, presto, nemmeno di amare».<sup>9</sup>

Senza dubbio è opportuno qui distinguere tra l'arte d'avanguardia, che prosegue il suo corso senza prestarsi ad alcun tipo di collaborazione, e l'arte con la quale la Chiesa può entrare in dialogo. In ogni caso, l'arte di cui la Chiesa in preghiera ha bisogno non si riduce, se si legge con attenzione la dichiarazione conciliare, a una questione di utilità (l'architettura, gli oggetti, il mobilio ridotti alle loro funzioni) né di pedagogia (la decorazione con finalità didattica). Definire il ruolo dell'arte sacra a partire dalle nozioni della bellezza e della gloria divine, di cui le opere d'arte possono essere segni o simboli, significa onorare la dimensione del mistero, e dunque andare ben al di là della concezione gregoriana dell'arte, catechetica e missionaria.

Una concezione dell'arte certo grandiosa, ma superata, e agli antipodi di quella che si è affermata da un secolo in Occidente, secondo la quale l'arte non potrebbe, salvo rinnegare se stessa, porsi alcuna finalità. Il compito dell'artista, secondo questa prospettiva oggi dominante, è quello di seguire, se non il proprio capriccio, la propria intuizione creatrice, e di obbedirle contro tutto e tutti, senza alcun riguardo per le attese del pubblico, senza degnarsi di ascoltare i diktat dei critici, degli storici dell'arte e dei chierici.<sup>10</sup> C'è poi un'altra opinione in voga, secondo la quale l'arte vera sarebbe *ipso facto* arte sacra, portatrice di intuizioni profetiche e

---

<sup>9</sup> H.U. VON BALTHASAR, *Gloria*, 1: *La percezione della forma*, trad. it., Milano 1971, p. 11, citato da Benedetto XVI il 22 novembre 2009 durante l'incontro con gli artisti presso la Cappella Sistina.

<sup>10</sup> Non si tratta di una teoria di scuola. Questa posizione è frequentemente adottata dagli artisti stessi, quando parlano della loro arte. Ad esempio F. BACON, *Conversazioni con Michel Archimbaud*, trad. it., Recco (Genova) 1993, p. 20: «Lo sguardo degli altri sulla mia pittura non è un problema mio, è un loro problema. Non dipingo per gli altri, dipingo per me stesso». Si veda anche M. PEPPIATT, *Francis Bacon. Le sacré et le profane*, cat. exp., Paris 2004.

ispiratrice di giudizi perfettamente illuminati sulla situazione attuale dell'essere umano e della società. Niente di meno. Il Concilio, però, invita a guardare l'arte in un modo diverso.

### 3. *La Chiesa committente, garante e formatrice*

In *Sacrosanctum concilium*, la Chiesa si dice amica delle arti («ingenuarum artium amica», n. 122) e richiede il loro ministero. Ma non si accontenta di subire la loro evoluzione e di ricevere da esse ciò che potrebbero proporre, inchinandosi in anticipo davanti alle opere degli artisti e delle artiste in voga. Essa non si accontenta di accogliere le opere nuove e di proteggere quelle antiche da un'esclusione frettolosa, dovuta ai cambiamenti del gusto (fine n. 126). Essa non si limita nemmeno al ruolo di committente, ma intende altresì formare gli artisti e le artiste («artificesque instruixit», n. 122) e si attribuisce il diritto e la competenza di giudicare le loro opere («Immo earum veluti arbitri semper se habuit, dijudicans inter artificum», n. 122, si veda anche nn. 124 e 126).

La Chiesa formatrice degli artisti e giudice delle opere d'arte? Chiariamo ogni malinteso. Essa non ha nessuna intenzione di fornire brevetti estetici né di insegnare agli artisti il loro mestiere. Rivendica però chiaramente e con decisione il diritto di scegliere «tra le opere degli artisti quelle che rispondevano alla fede, alla pietà e alle norme religiosamente tramandate, e risultavano adatte all'uso sacro» (n. 122): in altri termini essa rivendica il diritto (e la competenza necessaria) di valutare l'ammissibilità delle opere in funzione del loro accordo con la fede, la vera pietà, la tradizione. La nozione di 'accordo' è qui centrale, per tutte le forme d'arte: poesia, musica, arti visive. Ma in cosa consiste tale accordo e come misurarlo? Il Concilio si limita ad attribuire il compito del giudizio alle commissioni nazionali di liturgia e alle commissioni diocesane d'arte sacra (n. 126).

### 4. *Nessuno stile di Chiesa*

Il Concilio non nega né rifiuta l'evoluzione delle arti. Al contrario: uno dei punti cruciali di quest'ultimo capitolo della

Costituzione ripropone, applicato stavolta all'arte, il principio del libero adattamento già invocato precedentemente a riguardo dei testi liturgici:

«La Chiesa non ha mai avuto come proprio uno stile artistico, ma, secondo l'indole e le condizioni dei popoli e le esigenze dei vari riti, ha ammesso le forme artistiche di ogni epoca, creando, nel corso dei secoli, un tesoro artistico da conservarsi con cura. Anche l'arte del nostro tempo e di tutti i popoli e paesi abbia nella chiesa libertà di espressione, purché serva con la dovuta riverenza e il dovuto onore alle esigenze degli edifici sacri e dei sacri riti, così che essa possa aggiungere la propria voce a quel mirabile concerto di gloria che uomini eccelsi innalzarono nei secoli passati alla fede cattolica» (n. 123).

Questo paragrafo è privo di equivalenti nella storia dell'estetica teologica. Al Vaticano II la Chiesa ha superato, almeno per un aspetto, le diffidenze che essa stessa aveva manifestato nei confronti dell'«arte nuova» nell'Istruzione del Santo Ufficio del 1952,<sup>11</sup> che rifiutava in modo netto qualunque idea di adattamento. Solo undici anni più tardi, assumendo una prospettiva più elevata, il Concilio proclama di fatto, come mai prima era stato fatto, che la Chiesa non si è mai immedesimata con nessuno stile specifico.<sup>12</sup> La Chiesa d'Occidente, perlomeno, non ha mai ambito a veder nascere uno «stile ecclesiastico». Jacques Maritain lo aveva già detto in tutta chiarezza.<sup>13</sup> Capisca chi deve capire, soprattutto quei nostalgici che vorrebbero che l'arte religiosa fosse sempre rimasta, ad esempio, al romanico, o che si limitasse, per l'avvenire, all'arte dell'icona, e che sono convinti che solo questa (o quello) meritino davvero l'appellativo di «arte sacra».

In questo modo la Chiesa afferma chiaramente di non volersi legare a nessuno stile. Questo testo conciliare non è per nulla restauratore. Pone un taglio netto rispetto alla problematica che

---

<sup>11</sup> Cfr. D. MENOZZI, *La Chiesa e le immagini*, pp. 282-286.

<sup>12</sup> Lo disse già peraltro, giungendo in Cina nel 1923, mons. Celso Costantini: si veda F. BÄSEFLUG, *Dieu et ses images*, cap. 12, III, 2.

<sup>13</sup> «Non c'è uno stile riservato all'arte religiosa, non c'è una tecnica religiosa ... L'arte sacra non può isolarsi, deve, in ogni epoca ... assumere, sopraelevandoli dall'interno, tutti i mezzi e tutta la vitalità tecnica, se così posso dire, che la generazione contemporanea mette a sua disposizione ... Non ci sono regole per dare ad un oggetto d'arte un valore di emozione religiosa. Questa dipende al contrario da una certa libertà interiore nei confronti delle regole. Non ci si arriva che senza cercarla direttamente, e partecipando personalmente, in una maniera o in un'altra, alla vita spirituale dei santi»; J. MARITAIN, *Arte e scolastica*, trad. it., Brescia 1980, p. 99 e 103.

aveva a lungo dominato l'arte di Chiesa, in particolare nel XIX secolo, quella cioè dell'imitazione degli stili del passato. La Chiesa afferma senza reticenze di accogliere i generi tipici di ogni epoca e paese purché questi «servano» agli edifici e ai riti sacri con il rispetto e l'onore dovuti. Si tratta di un messaggio preciso lanciato in particolare alle Chiese di quelli che un tempo venivano chiamati 'luoghi di missione', un invito cioè a non accontentarsi di riprodurre le architetture e le forme dello stile neogotico o neobizantino ma di favorire e incoraggiare un'arte che assimili la risposta originale di un tempo e di un luogo all'annuncio del Vangelo, un'arte 'inculturata' secondo le risorse proprie della cultura locale.<sup>14</sup>

## 5. *Ecclesia amica artium*

«Per tali motivi la santa madre Chiesa è sempre stata amica delle belle arti e ha sempre ricercato il loro nobile ministero, specialmente perché le cose appartenenti al culto sacro fossero veramente degne, decorose e belle, segni e simboli delle realtà soprannaturali, e ha formato gli artisti» (n. 122)

Certamente la Chiesa vuole continuare ad essere, come in passato, amica delle arti, ma avverte che sarà un'amica esigente, anche là dove non dispone più dei mezzi giuridici e finanziari del passato per esercitare un vero mecenatismo o commissionare opere monumentali. Essa mette sull'avviso che nessuno dovrà forzarle la mano. La sua accoglienza delle innovazioni di ogni genere non è un assegno in bianco, ma è condizionale: essa concede uno spazio solo a quelle opere che sono in armonia con la sua pratica liturgica e la sua dottrina.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Si veda F. BIESPFLUG, *Dieu et ses images*, cap. 12.

<sup>15</sup> PAOLO VI, *Discorso ai partecipanti dell'assemblea generale dell'Associazione Italiana Santa Cecilia* (18 settembre 1968), in *Insegnamenti di Paolo VI*, VI (1968), Città del Vaticano 1968, pp. 477-482: «non indistintamente tutto ciò che sta fuori dal tempio (*profanum*) è atto a superarne la soglia» (p. 479). Il testo è citato da Giovanni Paolo II nel Chirografo sulla musica sacra *Mosso dal vivo desiderio* del 22 novembre 2003, in «Acta Apostolicae Sedis», 96 (2004), pp. 256-265. Di Giovanni Paolo II si veda anche l'enciclica *Ecclesia de eucharistia* al n. 50, in «Acta Apostolicae Sedis» 95 (2003), p. 467: «Ampio è lo spazio creativo che la Chiesa ha sempre lasciato agli artisti, come la storia dimostra e come io stesso ho sottolineato nella *Lettera agli artisti*. Ma l'arte sacra deve contraddistinguersi per la sua capacità di esprimere adeguatamente il Mistero colto nella pienezza di fede della Chiesa e secondo le indicazioni pastorali convenientemente offerte dall'Autorità competente. È questo un discorso che vale per le arti figurative

«Anzi la Chiesa si è sempre ritenuta, a pieno diritto, come arbitra di tali arti, scegliendo tra le opere degli artisti quelle che rispondevano alla fede, alla pietà e alle norme religiosamente tramandate, e risultavano adatte all'uso sacro» (n. 122).

Questa clausola non contraddice<sup>16</sup> il principio dell'accettazione di tutti gli stili, ma limita il suo campo di applicazione. Lo spirito di tale principio non ha nulla a che vedere con un'esaltazione della novità a qualunque costo. Esso implica in effetti che la Chiesa possa non ammettere nei luoghi di culto certe opere che, con il pretesto di modernizzare, a volte anche di provocare, di regolare i conti (coscientemente o meno) con il cristianesimo, o ancora per semplice ignoranza di ciò che è davvero un'assemblea cristiana, «ripugnano alla pietà cristiana» e «offendono il genuino senso religioso, o perché depravate nelle forme, o perché mancanti, mediocri o false nell'espressione artistica» (n. 123). Ciò riguarda, ad esempio, quelle opere che, per il loro carattere puramente concettuale o esoterico, rimarrebbero opache per la grande maggioranza dei/delle fedeli, ma riguarda altresì l'arte sulpiziana o il kitsch. Al tempo stesso, viene detto che la vana pompa e l'accumulo di dipinti e statue sono contrari alla semplicità evangelica: si riconosce così il valore della sensibilità cistercense e dell'appello alla sobrietà fatto da san Bernardo,<sup>17</sup> senza dimenticare che il troppo sfarzo fu all'origine di un dibattito già all'epoca della Controriforma (la cosiddetta *querelle du luxe*<sup>18</sup>).

---

come per la musica sacra». La formulazione è un po' diversa nel Chirografo del 2003, che afferma: «non tutte le espressioni delle arti figurative e della musica sono capaci di esprimere ...» ecc. (n. 4).

<sup>16</sup> Secondo J. WIRTH, *Aspects modernes et contemporains de l'iconoclasme*, in P. BLICKE et al. (edd), *Macht und Ohnmacht der Bilder. Reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte*, München 2002, pp. 455-481, «on constate que le refus de la 'dépravation des formes' risque de contredire l'acceptation de l'art contemporain» (p. 469). Ma non si parla di arte contemporanea in *Sacrosanctum concilium*. Il fatto che la Chiesa si dichiari pronta ad accettare un'opera d'arte quale che sia il suo stile, purché essa si accordi con la liturgia, non significa una «acceptation de l'art contemporain» in blocco – cosa che peraltro non avrebbe alcun senso.

<sup>17</sup> BERNARDO DI CHIARAVALLE, *Apologia dell'Abate Guglielmo* [1125 circa] in D. MENOZZI, *La Chiesa e le immagini*, pp. 124-126; per evitare le semplificazioni, a questo riguardo, si può leggere utilmente A. LOUF, *Saint Bernard fut-il un iconoclaste?*, in «Bulletin de littérature ecclésiastique», 93 (1992), 1, pp. 49-64.

<sup>18</sup> J. VANUXEM, *La querelle du luxe dans les églises après le concile de Trente*, in «Revue de l'art», 24 (1974), pp. 48-59.

## 6. *La venerazione delle immagini*

Il tema è solo accennato.<sup>19</sup> Si tratta di una discrezione motivata: la venerazione delle immagini, che fu al cuore del decreto di Nicea II (787) non è mai stata integrata nella liturgia romana come lo è stata nelle liturgie orientali, tranne che per delle occasioni eccezionali. Certamente vien detto di non rinunciare alla pratica dell'esposizione delle immagini per la venerazione. La precisazione è rivolta probabilmente ai partigiani dello 'spazio ripulito', del 'muro bianco' e del 'vuoto salutare'. Ma al tempo stesso essa si accompagna a un importante criterio di moderazione: le immagini esposte devono essere «in numero moderato e nell'ordine dovuto» (n. 125).

È davvero minimo il rischio di veder infranta quest'ultima regola nelle nuove chiese costruite dopo la fine della Seconda guerra mondiale. Molte di esse, in Francia e nel nord dell'Europa, manifestano piuttosto un eccesso di sobrietà. Qui le invenzioni architettoniche si accompagnano talvolta a una carenza di immagini d'arte sacra, al punto che solo lo spazio del presbiterio permette di differenziarle da un tempio riformato, e solo il crocifisso dell'altare le distingue ancora da una 'sala polivalente'.

L'architetto Mario Botta si è dedicato con grande cura a progettare lo spazio interno della cattedrale di Évry.<sup>20</sup> Ma nessun elemento decorativo è stato previsto, all'interno come pure all'esterno. Alla fine si è provveduto almeno alla decorazione delle vetrate poste dietro l'altare, grazie all'opera di Kim en Joong, un domenicano di origine coreana che vive a Parigi, ma il loro contenuto è comunque minimalista. Nonostante tutto le comunità cristiane hanno il diritto di attendersi, nelle nuove chiese, l'inserimento di programmi iconografici precisamente articolati sulla liturgia cristiana e coerenti con l'ordine dei nodi strutturali dello spazio liturgico (altare, tabernacolo, ambone, navata, battistero, ingresso ecc.), come sembra sia accaduto nel caso dell'arte paleocristiana, specialmente nelle basiliche.

---

<sup>19</sup> *Sacrosanctum concilium*, n. 111: «La Chiesa, secondo la tradizione, venera i santi e tiene in onore le loro reliquie autentiche e le loro immagini»; n. 125: «Si mantenga l'uso di esporre nelle chiese le immagini sacre alla venerazione dei fedeli. Tuttavia si esporgano in numero limitato e secondo una giusta disposizione ...».

<sup>20</sup> Cfr. *L'architecture religieuse et le retour du monumental*. Actes des rencontres internationales d'Évry, 20-21 septembre 1989, Bar-le-Duc 1990.

Negli edifici storici, monumentali o meno, che hanno accumulato un gran numero di immagini, soprattutto in Francia, Italia, Belgio, Olanda e Spagna, e in particolare attorno agli altari laterali ormai privi di funzione, si è provveduto qui e là, dopo il Concilio, a interventi di riordino e di soppressione, scaduti talvolta nel cieco vandalismo. La distruzione di immagini è da tempo condannata da tutte le istituzioni archeologiche, siano esse ecclesiastiche o statali. Eppure gli interpreti del testo conciliare, a cominciare dall'*Institutio generalis missalis romani*, intravedono nella nozione (molto vaga) di «ordine dovuto» il riconoscimento a mezze parole degli abusi che una pietà poco illuminata ha introdotto in tante chiese, laddove le immagini distraggono dalla celebrazione<sup>21</sup> o laddove un numero eccessivo di crocifissi, madonne o presepi sono esposti alla devozione in uno stesso edificio,<sup>22</sup> o ancora laddove l'effigie di una persona reputata santa viene esposta prima ancora della sua canonizzazione. Il testo conciliare chiede di interrogarsi sull'immagine che domina l'altare maggiore. Non sarebbe preferibile che si tratti in generale di un'immagine direttamente legata al mistero di Cristo, «vero Dio e vero uomo», o una Vergine con Bambino? Si può accettare che tale spazio sia espugnato dal santo locale, sia pure il Curato d'Ars o Padre Pio? Tempo addietro, la pratica della venerazione delle reliquie di un santo o di una santa collocate nell'altare richiedeva senza dubbio un dipinto di richiamo. Ma dal momento che tale pratica si è fortemente ridotta, e non è più fonte di richiamo, quelle immagini e quei dipinti occupano un posto che non è il loro.

## 7. *Autonomia e servizio*

Il Concilio dichiara che l'arte del nostro tempo e di ogni popolo è ben accetta «purché serva con la dovuta riverenza e il dovuto onore alle esigenze degli edifici sacri e dei sacri riti» (n. 123). Il testo parla di un «ministero» delle arti, piuttosto che degli artisti e delle artiste. Il termine porta con sé una intuizione

<sup>21</sup> Si veda F. BIESPFLUG, *L'art chrétien à la lumière de 'Sacrosanctum concilium'*.

<sup>22</sup> L. DE ECHEVARRIA (ed), *Code de droit canonique annoté*, trad. fr., Paris 1989, p. 654.

capitale;<sup>23</sup> fa dell'artista, potenzialmente, un ministro associato non soltanto all'azione liturgica, ma all'azione pastorale e missionaria.<sup>24</sup>

Ma l'arte non è autonoma? Non si definisce come «un fine senza fine» (Immanuel Kant)? Essa allora non corre il rischio di rinnegarsi quando accetta di porsi al servizio di una causa, qual è quella della liturgia e della preghiera delle comunità cristiane? Il testo conciliare suggerisce che la libertà e l'autonomia dell'arte sono chiamate a superarsi mettendosi al servizio della liturgia. È il richiamo di un percorso che si è mantenuto fecondo nel corso dei secoli, e che resta promettente per l'arte e occasione di una sfida benefica per gli artisti.

Laddove non vi siano ostilità di principio nei confronti del cristianesimo, o polemiche di stampo anticlericale, non si vede per quale pretesa incompatibilità si dovrebbe contrapporre la condizione richiesta (il servizio della liturgia) alla legittima rivendicazione dell'autonomia dell'arte. Solo un'arte che si sappia libera e autonoma è in grado di porsi al servizio di un fine che non è strutturalmente il suo, ma che essa può assumere senza rinnegarsi, come ha saputo fare tanto spesso nel passato. 'Servire' per l'arte non significa essere sottomessa o ridotta al rango di personale di servizio. Chi mai potrebbe dubitarne? L'arte non è *ancilla liturgiæ*, così come un tempo la filosofia fu considerata *ancilla theologiæ*. Essa ha raggiunto la sua autonomia da parecchio tempo, e cioè almeno dalla nascita delle corporazioni degli artisti distinte e indipendenti dagli *scriptoria* monastici, nel XIII

---

<sup>23</sup> Questa intuizione fa ritorno diverse volte nella *Lettera agli artisti* di GIOVANNI PAOLO II del 4 aprile 1999, in «Acta Apostolicae Sedis», 91 (1999), pp. 1155-1172: «La bellezza è in un certo senso l'espressione visibile del bene, come il bene è la condizione metafisica della bellezza ... L'artista vive una peculiare relazione con la bellezza. In un senso molto vero si può dire che la bellezza è la vocazione a lui rivolta dal Creatore col dono del 'talento artistico' ... Chi avverte in sé questa sorta di scintilla divina che è la vocazione artistica ... avverte al tempo stesso l'obbligo di non sprecare questo talento, ma di svilupparlo, per metterlo al servizio del prossimo e di tutta l'umanità» (n. 3). «La società, in effetti, ha bisogno di artisti». Così, quando gli artisti «obbediscono al loro estro, nella realizzazione di opere veramente valide e belle, essi non solo arricchiscono il patrimonio culturale di ciascuna nazione e dell'intera umanità, ma rendono anche un servizio sociale qualificato al servizio del bene comune» (n. 4). C'è dunque un'etica e perfino una spiritualità del servizio artistico che, a suo modo, contribuisce alla vita e alla rinascita di un popolo.

<sup>24</sup> Quest'audacia è riconosciuta come tale da GIOVANNI PAOLO II, *Lettera agli artisti*, n. 11. In *Duodecimum sæculum* (1987), lo stesso papa non aveva ripreso il termine di 'ministero' e si era contentato di parlare di una 'missione': «La tradizione dell'icona mostra che l'artista deve avere coscienza di compiere una missione al servizio della Chiesa» (n. 11; riportato anche in D. MENOZZI, *La Chiesa e le immagini*, p. 300).



secolo, e ancor più dal primo Rinascimento. Chi potrebbe contestare l'indipendenza dei Primitivi fiamminghi?

L'alternativa 'servire o essere autonoma' è il retaggio di una *querelle* infelice, e che ha fatto il suo tempo. Per restare ad oggi, è opportuno invece interrogarsi sul bisogno che si sente spesso di affermare l'autonomia dell'arte, prendendo le sue difese come se essa fosse minacciata. Un tale atteggiamento isola le belle arti. La filosofia non ha alcun bisogno di affermare continuamente la propria autonomia; né la sociologia, né la storia. Ciascuno è disposto a riconoscere l'autonomia di queste scienze umane, e lo stesso vale per la musica, la letteratura e il teatro. Péguy, Mauriac, Bernanos, Claudel hanno saputo essere uomini di lettere, poeti e saggi cristiani senza preoccuparsi di difendere l'autonomia della loro arte. E grazie a Dio le cose non sembrano essere cambiate, come testimoniano Olivier Pie o Jean-Luc Marion. Perché le belle arti, e solo esse, si preoccupano talmente della loro autonomia, e perché tanti chierici sono così lenti a rivestire i panni del loro avvocato difensore? È una battaglia di retroguardia.

Perché gli artisti e le artiste dovrebbero scandalizzarsi di dover accettare delle imposizioni circa lo spazio, lo spirito e lo stile quando si tratta di una chiesa, dal momento che tutto ciò appare loro del tutto naturale quando si tratta di uno stadio, di una stazione ferroviaria o di una sala da concerto? Il ripiegamento su se stesso del mondo dell'arte rappresenta una pericolosa tendenza narcisistica e può esserle fatale. Se la Chiesa ha bisogno dell'arte, di cui si considera sodale, forse è altrettanto vero l'inverso.<sup>25</sup> L'arte diventa sterile quando perde l'abitudine e soprattutto il gusto di mettersi al servizio delle comunità, interrompendo in questo mondo una storia plurisecolare. Il Concilio invita artisti e artiste, cristiani e non, a provare a rispondere alle attese fondate delle assemblee cristiane, senza lasciarsi scoraggiare dalla distanza che si è creata tra loro e la Chiesa.

---

<sup>25</sup> È quanto afferma GIOVANNI PAOLO II in conclusione della sua *Lettera agli artisti*, commentando la formula del messaggio del Concilio agli artisti, «la Chiesa ha bisogno dell'arte» (n. 12). Egli passa in rivista uomini di lettere e pittori, musicisti, architetti, dicendo come essi possono rispondere a un bisogno della Chiesa. Ma si può dire, reciprocamente, che l'arte ha bisogno della Chiesa (n. 13)? Sì, perché la religione, che è in qualche modo la patria dell'anima, è una delle principali fonti d'ispirazione dell'arte. «Quale impoverimento sarebbe per l'arte l'abbandono del filone inesauribile del Vangelo!».

## 8. Conclusione

Una volontà di autonomia assoluta condannerebbe fatalmente l'arte a uno sterile isolamento. L'arte ha la sua parte di responsabilità nel fossato che si è ormai creato tra l'arte stessa (la 'grande arte' contemporanea, l'arte degli esperti, delle esposizioni e delle biennali) e coloro che frequentano i luoghi di culto. Al di là della cerchia dei frequentatori, del resto, il grande pubblico, anche quello di buona cultura, a forza di restare sbalordito non nutre più nemmeno un sentimento di rivolta nei confronti dell'arte. Preferisce dedicarsi ad altro, lasciando a un piccolo numero di esperti illuminati il pregio di dilettarsi davanti a quegli strani oggetti, 'installazioni', *happenings* e altre *performances* considerate artistiche, che egli non comprende e non apprezza, e il cui prezzo di vendita, nel mercato dell'arte, raggiunge cifre vertiginose tanto più difficili da comprendere quanto il loro contenuto è impalpabile. Questa è, a grandi tratti, la situazione nell'Europa occidentale, forse soprattutto nell'Europa del nord.<sup>26</sup> Da qualche anno, nella stampa francofona si moltiplicano le denunce nei confronti degli sciagurati raggiri prodotti da una certa arte contemporanea,<sup>27</sup> come d'altra parte le prese di posizione concilianti nei suoi confronti,<sup>28</sup> ma non ci si può accontentare di questo.

Ciò che serve, in questo contesto, è un vero dibattito, alla luce della *Sacrosanctum concilium*. Viene il sospetto infatti che questo testo sia in grado non solo di indicare come salvare la liturgia dalla banalità e dalla bruttezza, il che rappresenterebbe già un merito non piccolo, ma anche come salvare l'arte contemporanea dalla sua propria chiusura. Esso riafferma recisamente, senza

---

<sup>26</sup> Cfr. P. GILOY-HIRTZ (ed), *Verein Ausstellungshaus für christliche Kunst, Jahrbuch 2002-2003*, Regensburg 2003, in particolare gli Atti del simposio di Berlino del 2002 («Katholische Kirche und zeitgenössische Kunst in Deutschland»).

<sup>27</sup> Cfr. J. CLAIR, *Critica della modernità*, trad. it., Torino 1994; dello stesso autore si veda, *De Immundo. Apofatismo e apocatastasi nell'arte di oggi*, trad. it., Milano 2005, e *Journal atabiliaire*, Paris 2006; cfr. anche J.-L. HAROUEL, *La grande falsification. L'art contemporain*, Paris 2009; A. DE KERROS, *L'art caché: les dissidents de l'art contemporain*, Paris 2007; Y. MICHAUD, *L'arte allo stato gassoso. Un saggio sull'epoca del trionfo dell'estetica*, trad. it., Roma 2007; A. PAUCARD, *Manuel de résistance à l'art contemporain*, Paris 2009; C. SOURGINS, *Les mirages de l'art contemporain*, Paris 2005.

<sup>28</sup> G. BROWNSTONE - A. ROUET, *L'Église et l'art d'avant-garde. De la provocation au dialogue*, Paris 2002; C. GRENIER, *L'art contemporain est-il chrétien?*, Nîmes 2003; J. COTTIN, *La mystique de l'art. Art et christianisme, de 1900 à nos jours*, Paris 2007; J. ALEXANDRE, *L'art contemporain. Un vis-à-vis essentiel pur le foi*, Paris 2010.

troppe precauzioni, la vocazione dell'arte a integrarsi alla liturgia nel portarle il proprio contributo.<sup>29</sup> A condizione che gli artisti e le artiste rispettino alcune condizioni derivate della liturgia e si accordino con il suo spirito. E a condizione che i responsabili dei luoghi di culto imparino nuovamente a parlare agli artisti e alle artiste, presentando loro attese e esigenze. L'arte, come ebbe a scrivere André Gide, vive di costrizioni e muore di libertà.

---

<sup>29</sup> Giovanni Paolo II lo ripeterà con fermezza in *Duodecimum speculum*, in «Acta Apostolicae Sedis», 80 (1988), pp. 241-252: «L'arte per l'arte, la quale non rimanda che al suo autore, senza stabilire un rapporto con il mondo divino, non trova posto nella concezione cristiana dell'icona. Quale che sia lo stile che adotta, ogni tipo di arte sacra deve esprimere la fede e la speranza della Chiesa» (n. 11).



# **Senso teologico della liturgia e riscoperta dell'estetica rituale**

Considerazioni sul Movimento liturgico del XX secolo

di *Andrea Grillo*

«[Oggi] impariamo a veder nuovamente il mondo attorno a noi, da cui ci eravamo distolti nella convinzione che i nostri sensi non potessero insegnarci nulla di valido e che solo un sapere rigorosamente oggettivo meritasse di esser preso in considerazione ... In un mondo così trasformato non siamo soli, e non siamo soltanto tra uomini. Questo mondo si offre anche agli animali, ai bambini, ai primitivi, ai pazzi, che lo abitano a modo loro e che coesistono con esso».<sup>1</sup>

Il senso del mio intervento prende luce da questa brillante espressione di M. Merleau-Ponty e si sviluppa secondo una progressione in quattro passi. Anzitutto propongo alcune premesse 1) con cui imposto la discussione del ruolo che l'estetica ha assunto nella rinascita liturgica del secolo scorso. Poi 2) analizzo tre autori classici del Movimento liturgico (Festugière, Casel, Guardini), che – in modi diversificati, ma concordi – hanno dato grande impulso a tale attenzione estetica, per riferirmi quindi alla recezione di tale impulso da parte della riforma liturgica e della sua attuazione 3), annotando infine tutta una serie di questioni e di prospettive che tuttora rimangono problematicamente – e forse anche provvidenzialmente – aperte 4).

## *1. Premesse e impostazione della riflessione*

Che nella considerazione del tema 'estetico' in teologia si dedichi attenzione alla liturgia è nello stesso tempo un fatto assolutamente normale, ma anche una novità del tutto sorprendente,

---

<sup>1</sup> M. MERLEAU-PONTY, *Conversazioni*, trad. it., Milano 2002, pp. 43-44.

visto che per ottenere un tale risultato è occorsa la non scontata convergenza di una prassi tradizionale e di una nuova riflessione, volta a conseguire un rapporto significativo con l'oggetto più prezioso del nostro discorrere.

Difatti la liturgia è, nello stesso tempo, ciò che ordinariamente e ovviamente concepiamo come la 'cosa' che riguarda Dio e la Chiesa, ma è anche la meno estetica delle cose di Chiesa. Diremmo che risente della tensione tra la tendenza a ridurla a involucro esteriore di pure interiorità, e la tendenza a farla coincidere con una pratica necessaria, ma senza profondità spirituale alcuna.

Per questo vorrei dire subito che è necessaria non soltanto una grande nuova documentazione positiva, archeologica e filologica, per parlare in modo aggiornato della liturgia, ma occorre anche uno sguardo fenomenologico nuovo, cosa che potremmo ascoltare soltanto sintonizzandoci o sui grandi padri del Movimento liturgico – che sono per lo più poco noti o disattesi addirittura, come Maurice Festugière, Odo Casel, Romano Guardini – oppure su alcuni maestri della fenomenologia recente e contemporanea – come Maurice Merleau-Ponty, sul non-detto della scienza e della percezione del mondo, o come Emmanuel Lévinas, sull'intreccio tra rappresentazione e relazione.

Così, per la seria considerazione del nostro oggetto dobbiamo porre quasi due condizioni preliminari, dalle quali discendono la fruttuosità e la pertinenza delle cose che andremo discutendo:

- a. da un lato si tratta di stare nella nostra tradizione occidentale, a patto di assumerla in modo plenario e accuratamente documentato, ma anche con l'occhio mediato da un approccio fenomenologico, guadagnando così una 'seconda ingenuità' di carattere ermeneutico; ciò ha rappresentato una 'via classica' del Movimento liturgico, che oggi abbiamo in larga parte dimenticato e che dobbiamo invece urgentemente recuperare per non smarrire – strada facendo – i grandi benefici della riforma liturgica;
- b. oppure, d'altro canto, si tratta di uscire dalla nostra tradizione, attingendo ad una tradizione altra e scoprendo così una sorta di 'prima ingenuità', nella quale si nascondono abissi di senso e di relazione. Questa uscita dalla tradizione – largamente praticata, verso destra o verso sinistra – avviene solitamente sia sul piano temporale (ci si richiama alla età dei padri) sia

sul piano spaziale (ci si rifugia in oriente, e spesso – bisogna ammetterlo – in un oriente più ideale che reale).

Vorrei però introdurre le mie brevi considerazioni con una serie di annotazioni di carattere eminentemente storico. Su questo piano per l'appunto storico dobbiamo ammettere anzitutto che da sempre la liturgia ha coltivato la bellezza: da essa ogni senso viene (o, dovrebbe essere) considerato secondo le sue caratteristiche e valorizzato nelle sue proprietà. Ciò è accaduto progressivamente nella tradizione ecclesiale, con le grandi sintesi tardo-antiche, caroline, monastiche e medievali, e poi tridentine e barocche. Ma ciò che caratterizza la sensibilità contemporanea è l'assunzione di questa attenzione per l'esteriore, per il visibile, per l'udibile, per il toccabile, per l'odorabile, per il gustabile, a livello non semplicemente pratico, ma teorico.

Per dire la cosa ancora meglio, la novità che dobbiamo considerare sta a mio avviso nell'aver valutato teoricamente (e teologicamente) come decisivo il profilo sensibile della fede celebrata. Qui la teologia ha subito una grande svolta, che va normalmente sotto il nome di Movimento liturgico. Con tale designazione indichiamo quella forma – più o meno organizzata – di esplicita risposta al sorgere tardo-moderno di una questione liturgica, intesa proprio come crisi del rapporto tra, da un lato, contenuto di rivelazione/fede e forma rituale di tale contenuto, e, d'altro lato, progressivo spostamento della rivelazione/fede nel puro interiore e della forma rituale nel mero esteriore. Con il Movimento liturgico, in altri termini, si tenta di dare una risposta efficace alla questione liturgica, superando questa drammatica contrapposizione tra interiore ed esteriore, con cui la modernità ha preteso di rileggere drasticamente e ingiustamente come opposizione quello che l'antichità e la teologia classica avevano inteso semplicemente come distinzione.

Ciò ha comportato e comporta, come prima conseguenza – spesso assai poco avvertita e considerata – un mutamento nella stessa metodologia del sapere teologico, ossia una riconsiderazione profonda dei diritti del corpo, della exteriorità, della materia, della percezione, insomma dell'*aisthesis* nell'esperienza di fede e nella riflessione che su di essa opera il sapere teologico.

Oggi, invece, – con il 'senno di poi', che è sempre anche un poco dissennato – si tende a considerare tale Movimento liturgico come la semplice premessa (incerta e ancora parziale) della grande

svolta conciliare a proposito della liturgia e della sua riforma. In realtà noi dovremmo dire oggi proprio il contrario. Rispetto al Movimento liturgico la riforma appare come una semplice (e talora semplicistica) conseguenza, proprio a livello di coscienza estetica del celebrare. La riforma è stata e rimane necessaria per impostare una seria risposta alla questione liturgica, ma non è stata, non è e non sarà mai sufficiente per condurre di nuovo alla valorizzazione della exteriorità per la interiorità, del corpo per la mente, del visibile per l'invisibile, ossia per recuperare – nel rapporto tra interno ed esterno – l'unità nella distinzione al posto della contrapposizione irriducibile. Per questo passaggio occorre non soltanto considerare la liturgia come oggetto di riforma, ma permetterle di essere quel soggetto che dà corpo e forma alla Chiesa, riscoprendo che proprio questo è il vero obiettivo del Movimento liturgico e l'unica vera risposta efficace alla questione liturgica.

Tuttavia, proprio questa soggettività della liturgia come forma di vita ha bisogno della sua riscoperta estetica ed è per questo che la domanda che ci poniamo in questa conversazione intercetta precisamente il cuore del Movimento liturgico e il destino stesso della riforma liturgica.<sup>2</sup>

## 2. *La ripresa di interesse per l'estetica da parte della liturgia*

Se consideriamo tre grandi padri del Movimento liturgico, possiamo lasciarci suggerire da loro tutto il senso della sfida che ancora oggi la Chiesa e la cultura sono chiamate ad affrontare per venire a capo della dimensione estetica del celebrare cristiano. Brevemente vorrei rifarmi qui agli interessi estetici di M. Festugière, di O. Casel e di R. Guardini, affrontandoli sulla falsariga della bella espressione di M. Merleau-Ponty con cui ho aperto questo saggio,

---

<sup>2</sup> Per una valutazione complessiva del Movimento liturgico e delle questioni della sua comprensione teologica della liturgia rimando ad alcune opere recenti, che contribuiscono a reimpostare la comprensione del fenomeno: M. PAJANO, *Liturgia e società nel novecento. Percorsi del movimento liturgico di fronte ai processi di secolarizzazione* (Biblioteca di storia sociale, 28), Roma 2000; A. ANGENENDT, *Liturgik und Historik. Gab es eine organische Liturgie-Entwicklung?* (Quaestiones Disputatae, 189), Freiburg i.Br. 2001; M. KLÖCKENER - B. KRANEMANN (edd), *Liturgiereformen. Historische Studien zu einem bleibenden Grundzug des christlichen Gottesdienstes*, 2 voll., Münster 2002; A. GRILLO, *La nascita della liturgia nel XX secolo. Saggio sul rapporto tra Movimento Liturgico e (post-)Modernità*, Assisi 2003.



ossia recuperando nell'approccio dell'uomo adulto e della donna adulta al mondo liturgico tutti i diritti (ordinariamente non riconosciuti e spesso duramente conculcati) dell'animale, del bambino, del primitivo e del pazzo.

- a. Maurice Festugière e l'estetica liturgica (ovvero l'animale sensibile nella persona credente)

Inizio citando qualche riga dalla *Liturgia cattolica* di M. Festugière, libro che in italiano è apparso soltanto nel 2002, ma che è stato scritto nel lontano 1913, suscitando vaste discussioni e grandi polemiche:

«È mai possibile che di fronte a queste bellezze della liturgia, quando il mazzo è veramente completo, senza vuoti, senza screziature e senza fiori finti, è possibile che un'anima resti insensibile? L'esperienza è lì per provare il contrario. Pochi cristiani purtroppo hanno l'occasione in questo nostro tempo di assistere a una funzione liturgica, non fosse che una messa solenne, celebrata in modo impeccabile tanto per la perfetta dignità dei riti che per il carattere della musica e la disposizione degli ornamenti. Piccolissimo inoltre il numero di coloro che sono stati educati e preparati a giudicare direttamente le cose del culto».<sup>3</sup>

Su questo punto, il Movimento liturgico oggi paga un prezzo molto alto, perché è quasi un secolo che esiste, e noi oggi abbiamo dimenticato quasi del tutto le priorità che erano così evidenti e urgenti per la prima generazione. Tutti i principali rappresentanti di questa prima generazione di liturgisti si sono posti al centro della loro questione il problema estetico e lo hanno articolato sul piano di una estetica liturgica.

Addirittura dobbiamo riconoscere che tutto il libro di Festugière tende a portare l'attenzione proprio su questo versante estetico, rivendicando alle azioni liturgiche – con tutta la loro esteriorità sensibile – un ruolo istitutivo e fondativo per l'intera esperienza di fede e vita spirituale cristiana, così suscitando le inevitabili

---

<sup>3</sup> M. FESTUGIÈRE, *La liturgia cattolica*, trad. it., Padova 2002, p. 244. Questa frase è stata scritta nel 1913 e serve a levare dalle teste di tutti l'idea banale secondo cui «50 anni fa sì che si sapeva come fare!». Nel 1913 la crisi dell'esperienza rituale in Occidente è già a questi livelli, per cui deve oggi fare sorridere chi è nostalgico di quell'epoca. È però il problema di sempre, di qualsiasi generazione, perché noi abbiamo memoria solo per quanto è lunga la nostra vita, e già della gioventù dei nostri padri e dei nostri nonni parliamo spesso solo per sentito dire.

reazioni scandalizzate di tutta una tradizione puramente interiore della spiritualità cristiana.

Per Festugière, nella modernità la liturgia entra in crisi. È negata dai protestanti e dimenticata dai cattolici. Questo avviene in seguito ad alcune svolte storiche, che segnano l'età successiva al Medioevo, a partire dal XVI secolo, caratterizzandola secondo uno spirito individualistico e perciò drasticamente anticulturale. È un processo che viene indagato e messo in questione, per rivendicare il diritto ad una nuova considerazione. Per questo è necessario approfondire il rapporto della liturgia davanti alla coscienza moderna e contemporanea. Già a questo livello, tuttavia, appare confermata la novità rispetto agli stili di rivalutazione della liturgia che poi si imporranno. Festugière articola la sua riscoperta teologica della liturgia con ben altre movenze rispetto a quella che sarà detta la *Vätertheologie* attribuita ad O. Casel.<sup>4</sup> Di fronte alla difficoltà denunciata, ecco proclamato l'intento e la rivendicazione della sua impresa: «Noi protestiamo: non in nome di un venerabile metodo di pietà, ma in nome della scienza della vita cattolica, in nome della biologia spirituale del cristianesimo!».<sup>5</sup>

Una ermeneutica storica, che sancirà un importante abbozzo di riappropriazione delle origini, non approda a una riproposizione dei padri e della loro teologia, ma accetta il dialogo critico con la modernità, sia pure per negarla, ma senza rifugiarsi in modelli teorici antichi. Sarà proprio questo il punto su cui Festugière potrà stare o cadere, o meglio su cui ha potuto cadere e potrà nuovamente stare. Ed è caduto poiché non è stato accettato il suo tentativo – straordinariamente audace per un uomo modesto e umile come lui – di tradurre nel linguaggio del mondo moderno i concetti capaci di negare e contestare quel mondo, promuovendo invece il culto. Solo oggi possiamo forse intendere quella audacia e deprecare l'occasione perduta e il suo forzato silenzio.

Contro questa tendenza alla idealizzazione di un linguaggio e alla sua semplice (e non di rado semplicistica) trascrizione in un

---

<sup>4</sup> Cfr. su questo tema L. BOUYER, *La vie de la liturgie. Une critique constructive du Mouvement liturgique* (Lex orandi, 20), Paris 1956, dove la svalutazione delle origini del Movimento rispetto alla sua svolta di Maria Laach non tiene conto dell'originalità di Festugière (che se non erro non viene mai citato) rispetto alla comprensione puramente 'cerimoniale' del culto. 'L'ideale patristico' è in fin dei conti molto debole se non si articola e autogiustifica anche sul piano teorico e antropologico, accettando il confronto con la modernità.

<sup>5</sup> M. FESTUGIÈRE, *La liturgia cattolica*, p. 78.

evo molto diverso, Festugière dunque predilesse una indagine sul rapporto tra liturgia ed esperienza religiosa. Non che in questo autore sia assente l'idealizzazione del passato (invero più medioevale che patristico): ne è prova il suo dilungarsi ammirato di fronte a parecchie espressioni culturali del Medioevo. Ma è certo che, nonostante questa tendenza comune al resto del movimento liturgico, egli seppe tenere la barra del proprio timone orientata verso quell'obiettivo estetico. Perciò egli affrontò la «questione liturgica» sotto tutta una serie di aspetti, fino allora quasi del tutto inauditi e addirittura impensati: discusse così il «punto di vista ontologico e teologico», ma anche i problemi posti alla liturgia da parte della «ierologia, [dalla] psicologia, [dalla] sociologia, [dall']estetica, [dalla] mistica e [dall']ascetica».<sup>6</sup>

Una liturgia da intendersi veramente come *locus teologicus* deve accettare il confronto con il moderno, anche con i suoi vizi, per poter tornare a essere capace di parlare, di convincere, ma soprattutto di cogliere il nocciolo della propria verità. Il luogo prediletto da Festugière per questo confronto è duplice: l'antropologia e la fenomenologia religiosa; la filosofia.

Sul piano dell'esperienza religiosa, individuata nell'azione il luogo proprio della liturgia, Festugière si preoccupa di non scindere il legame necessario tra esperienza e contenuto: a suo avviso non si dà un adito all'esperienza religiosa cristiana prescindendo dalle credenze positive che strutturano il cristianesimo. Esperienza e positività non possono dunque essere separate senza perdere il legame con l'oggetto d'indagine. Questa strada erronea assimila protestantesimo liberale e misticismo panteista. L'esigenza autentica invece determina necessariamente un legame stretto tra dogma e pietà e radica gli articoli di fede fino alle fonti del volere e della sensibilità. Il profilo antropologico che emerge da questa analisi costituisce anche una critica assai forte ad ogni classificazione dei fatti religiosi che cancelli tutte le dovute distinzioni. Il dialogo con le scienze umane è dunque capace di intravedere non solo il loro diritto a determinare l'ambito dell'esperienza in cui matura la fede cristiana, ma anche il limite della loro competenza, per salvaguardare la significatività della religione e del culto.

Come ha visto bene R. Guardini, di lì a qualche anno, era possibile fare un bilancio del contributo di Festugière in questi termini:

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 79.

«In campo teoretico il valore della *Liturgie catholique* consiste in questo: ne emerge chiaramente che il culto ecclesiale non è questione di testi e di precetti, mentre la scienza liturgica non riguarda bibliografie o archivi. Il culto è piuttosto qualcosa di vivente, con grande ricchezza di forme e potenza unificatrice».<sup>7</sup>

Recuperare il culto in questa sua valenza di forma di vita costituisce il primo grande contributo che consideriamo in questa rilettura dell'estetica liturgica come compito culturale e teologico contemporaneo.

- b. Odo Casel e 'l'immagine' come verità del segno sacramentale (ovvero il primitivo nell'essere umano capace di 'pensiero totale')

Casel, non senza subire il potente influsso della sintesi di Festugière, è molto attento a recuperare il primato della fede. La coscienza di questa priorità della fede a suo avviso era rimasta per lungo tempo una legge non scritta della teologia, fino alle soglie della modernità. Solo successivamente al suo posto si era affermata non più la distinzione, ma la separazione tra fede e scienza e con essa una grande perdita di autenticità. Questa condizione di drammatico disagio spirituale ha portato all'esito della assolutizzazione dell'essere umano. All'inizio, questo desiderio di conoscenza era ancora subordinato alla legge della rivelazione; poi però si era liberato da questi vincoli apparenti ed elevato a libertà assoluta che ascolta incondizionatamente solo le proprie leggi del pensiero e trasforma il soggetto umano in misura di tutte le cose.

L'opportunità di una svolta viene offerta dal nuovo senso del mistero nel pensiero totale, cioè in una visione che supera l'autosufficienza di un pensiero puramente concettuale, razionale e calcolante.

Per la teologia, dunque, anche il pensiero primitivo riserva sorprese ed è portatore di un valore 'testimoniale' rispetto all'*habitus* scientifico. Per questo si deve dire che la fenomenologia è la nuova esattezza del XX secolo, poiché supera le costrizioni positivistiche, oltre che quelle razionalistiche. Da questo aspetto del fenomeno si scopre che la 'mentalità primitiva' sussiste anche per la persona moderna e ne costituisce il presupposto insuperabile. Infatti, ciò

---

<sup>7</sup> R. GUARDINI, *Das Objektive im Gebetsleben. Zu P.M. Festugières «Liturgie catholique»*, in «Jahrbuch für Liturgiewissenschaft», 1 (1921), pp. 117-125, qui p. 118.

che appare 'primitivo' al modo di pensare 'scientifico' non è tanto primitivo – sostiene Casel<sup>8</sup> – quanto piuttosto una reliquia della forma originaria di pensiero totale, che è stata recisa dalla razionalizzazione del pensiero e quindi si è inaridita. All'interno di tale pensiero primitivo c'è una tendenza al culto che riguarda non solo intelletto e volontà, ma la persona nella sua integralità e complessità.

Casel quindi, procedendo ad una analisi molto dettagliata del pensiero fenomenologico a lui contemporaneo come conferma di questa lettura del pensiero totale, vi trova una serie di tesi che definiscono bene le differenze tra mentalità moderna e primitiva. La scoperta della totalità, della alterità, della partecipazione e della simbolicità come strutture portanti del pensiero primitivo porta alla luce l'astrattezza della spiritualità moderna. Mediante esse si giunge ad una autentica ridefinizione dei rapporti tra mito, *logos*, storia, quasi passando in rassegna i luoghi dello spirito primitivo, come presupposti essenziali del discorso teologico.

Un chiaro esempio del metodo argomentativo caseliano si trova dove si passa dalla famosa definizione di Tommaso del sacramento *in genere signi* alla differenza tra la concezione antica e moderna dell'*effectus* sacramentale, fino alla questione degli antichi e dei moderni. C'è qui tutta la virtuosa contraddizione di Casel: siccome gli antichi sono teocentrici e i moderni antropocentrici, occorre una 'via lunga' per recuperare oggi quel patrimonio di ricchezza che prima veniva concepito e vissuto nel rapporto con la dimensione di immagine.

In particolare: proprio l'alternativa tra derivare il senso della immagine dal Nuovo Testamento oppure partire dalla storia della cultura appare in Casel risolto paradossalmente, ma assai profondamente: proprio perché la cultura moderna è antropocentrica, in essa non è possibile partire solo dal Nuovo Testamento! Anche in questo caso la funzione di fonte che il Nuovo Testamento o il testo liturgico può esercitare non è mai immediata in sé, ma deve poter trovare una 'immediatezza altra' che per essere riscoperta ha bisogno di ricerche (e di esperienze) anche extra-teologiche. È 'necessario' cominciare dalla storia culturale per poter davvero incominciare da Dio! Sebbene su questo punto poi Casel passerà a citare soltanto padri, egli comprende il bisogno di riscattare il

---

<sup>8</sup> Cfr. O. CASEL, *Fede, gnosi e mistero. Saggio di teologia del culto cristiano*, trad. it., Padova 2001, pp. 115 ss.

concetto di segno dalla sua piattezza razionalistica. Per questo la prima tappa del suo itinerario può essere costituita da un'indagine sul segno nella storia della religione.

Data l'importanza di questa riflessione, vale la pena di considerare l'intera argomentazione di Casel, in un passo davvero di grande rilievo non soltanto per una adeguata teoria estetica in liturgia, ma anche per la metodologia teologica che essa presuppone e realizza:

«Comprendiamo quanto sia importante riconoscere di nuovo il *segno* nella sua originaria ricchezza di senso. Si potrebbe dedurre il senso del 'segno' o dell' 'immagine' dalla rivelazione, così come il 'sacramento' nel suo vero significato è riconoscibile soltanto dal Nuovo Testamento e dalla tradizione della chiesa. E tuttavia è assai importante e in un certo senso anche necessario – vista la mancanza di chiarezza concettuale sorta dall'allontanamento del pensiero più moderno e più antropocentrico da quello più antico e teocentrico – desumere il contenuto del 'segno' e della 'immagine' anzitutto dalla storia della religione e dalla storia universale della cultura».<sup>9</sup>

A ciò segue un'indagine sul segno e sull'immagine nella religione egizia e greca, mentre nella tradizione ebraica si constata una certa difficoltà verso l'*imago*, anche se il ruolo di Cristo per il cristianesimo riapre la questione della significatività dell'immagine. Lo gnosticismo negherà questa funzione della *imago* e leggerà il rapporto prototipo-immagine in una direzione esplicitamente emanatistica: l'immagine risulterà così irrimediabilmente di un ordine inferiore rispetto alla perfezione. Molto bella è a questo punto l'osservazione sull'antropocentrismo che nega il valore dell'immagine e sull'orientamento opposto del teocentrismo: secondo essa fondamentalmente gli gnostici sono antropocentrici e antroposofici, nonostante la loro apparente spiritualità ed esaltazione, mentre i sacramenti della Chiesa sono teocentrici e cristocentrici. L'affermazione della consustanzialità tra Padre e Figlio – contro ogni irriducibilità del Figlio al Padre – significa anche la salvezza dell'immagine e della stessa arte cristiana.

L'immagine, dunque, non è mai semplicemente rappresentazione, ma è modo di evocare e rendere presente il Dio. L'immagine non ricorda l'archetipo quasi come se prendesse una deviazione attraverso il pensiero soggettivo dell'essere umano; chi osserva vede invece immediatamente nell'immagine l'archetipo.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> *Ibidem*, pp. 117-118.

<sup>10</sup> Cfr. per una ripresa recente G. BONACCORSO, *Linguaggio*, in G. BARBAGLIO - G. BOF - S. DIANICH (edd), *Teologia*, Cinisello Balsamo (Milano) 2001, pp. 837-864, dove

c. Romano Guardini e il recupero della 'forma' (il bambino e il pazzo nell'esperienza del 'gioco')

Se consideriamo l'opera più centrale per Guardini rispetto a questo tema – ossia lo scritto del 1923 *Formazione liturgica* – possiamo reperire alcuni punti essenziali per la ripresa di un'autentica estetica liturgica.

Guardini afferma che la liturgia non riguarda la conoscenza, ma la realtà: nella liturgia, pur essendovi anche una conoscenza, ciò non è primario, ma si accompagna ad un fare, un ordinare, un essere. Questo comporta inevitabilmente una serie di conseguenze sul piano della formazione, che non può mai essere ridotta a insegnamento: si tratta piuttosto di essere educati a quel particolare modo di comportamento spirituale quale appunto richiesto dalla natura della vita liturgica. Si tratta di riguadagnare un «completo comportamento esistenziale cattolico».<sup>11</sup>

A questo punto, tuttavia, appare subito una grave questione: il risveglio della vita liturgica incontra dall'inizio dell'epoca moderna grandi difficoltà. Che cosa significa questo? Che per la liturgia bisogna farsi 'medioevali'? Oppure che bisogna rinunciare e adattarsi al nuovo individualismo e soggettivismo a-(anti-)liturgico? «Noi – dice Guardini – non vogliamo tornare al medioevo: vogliamo solo il nostro presente e il nostro futuro».

Egli nota poi che il suo tempo è pronto per un tale risveglio: anzi, che forse si trova ad una svolta epocale, dalla quale potrà uscire rafforzata o la vita liturgica, oppure una mera cultura della forza e dell'espressione, in una realtà umana e mondana puramente naturale, animata soltanto da una religiosità naturale.

Se teniamo conto del contesto di questo scritto (Germania, 1923) e della lucidità con cui Guardini guarda all'immediato futuro, comprendiamo bene anche il tono quasi drammatico della sua considerazione:

«La grande scelta – cristianesimo o paganesimo – dovrà proporsi anche qui, sì, anzitutto qui ... Così il problema liturgico, visto nella giusta cornice, è uno dei più urgenti del nostro futuro spirituale e culturale».<sup>12</sup>

---

viene proposta la teoria sull'origine non triangolare, ma lineare della significazione: ecco la immediatezza tanto invocata da Casel.

<sup>11</sup> R. GUARDINI, *Formazione liturgica*, trad. it., Milano 1988, pp. 35 ss.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 20.

L'auspicio dell'autore è espresso con la frase lapidaria «Io vorrei soltanto contribuire a un inizio».<sup>13</sup> Il programma di questo «inizio» è sostanzialmente definibile come recupero di una forma simbolica di conoscenza-esperienza che l'autore guadagna dal 'riesame' di tre coppie di concetti: anima-corpo, persona-cosa, individuo-comunità. Potremmo dire che la conoscenza simbolica ed estetica, per Guardini, può riemergere come caratteristica peculiare della liturgia soltanto se si disinseriscono i meccanismi teorici e pratici che ostacolano – culturalmente – l'accesso non scisso e non diviso all'esperienza umana.

### 3. *L'estetica come slogan retorico o come compito teologico-pastorale?*

Non possiamo nascondercelo: la sottolineatura dell'importanza dell'estetica in liturgia può essere anche un pericoloso slogan, agitato sia dal tradizionalismo più chiuso, sia dal progressismo più indifferente. Che cosa stia dietro a questo slogan è quello su cui ora mi vorrei brevemente intrattenere.

Ciò che normalmente viene assimilato a liturgia è riforma liturgica, ossia i nuovi riti. A me interessa far capire che i nuovi riti possono essere compresi in un orizzonte più grande, più ampio che non un messale nuovo rispetto a un messale vecchio, un nuovo rito del battesimo rispetto ad un vecchio rito del battesimo. Dobbiamo invece considerare un urgente bisogno di risignificare l'intera esperienza rituale. Solo questa è la risposta adeguata alla questione liturgica che la riforma liturgica è in grado di offrire.

Spesso il problema fondamentale non è altro che questo: accettare che nel rito si faccia esperienza e che l'esperienza possa darsi all'interno dei riti. Noi, in fondo, abbiamo un doppio blocco: pensiamo infatti che se c'è rito non può esserci esperienza e se c'è esperienza non può esserci rito. In certo modo, questa è proprio quella opposizione tra interno ed esterno che il Movimento liturgico cercava di superare e che oggi accettiamo troppo supinamente, lasciandoci chiudere nell'alternativa tra un tradizionalismo di esteriorità ritualistiche senza esperienza e un progressismo di interiorità esperienziali e sentimentali senza rito. In questa alternativa non c'è

---

<sup>13</sup> *Ibidem*.



più una difesa e una minaccia per la riforma, ma ci sono soltanto due forme – antitetiche ma coincidenti – di affossamento della riforma e prima ancora del Movimento liturgico stesso.

Esso, infatti, aveva visto lucidamente che la sola possibilità di vivere ancora la tradizione cristiana era quella di poter fare la più alta esperienza proprio nel rito e di trovare proprio su un piano rituale il culmine dell'esperienza. Questo è una sorta di blocco della modernità, a cui comincia a tentare di rispondere Prosper Guéranger nell'Ottocento e che poi esplode intorno alla Prima guerra mondiale, laddove in un certo senso il narcisismo del soggetto comincia a emergere in modo talmente forte che le categorie tradizionali della spiritualità, della dogmatica, della pastorale vanno in crisi e la liturgia appare come un livello originario dell'atto di fede, non più un livello successivo, secondo o terzo, ma originario: nell'atto di fede sta una dimensione originaria di carattere rituale. Questa è una sfida nuova: abbiamo una tradizione di millenovecento anni, ma nessuno l'ha mai pensata così in modo esplicito. È l'uomo occidentale tardo-moderno che ha bisogno di fare i conti con un'esperienza che gli pare di perdere tra le mani. E allora qui dobbiamo farci orientare dalla cultura dentro cui loro vivevano e dentro cui noi ora viviamo.

Si noti bene: i primi rappresentanti del Movimento liturgico avevano bisogno di attingere alla filosofia, all'antropologia, alla sociologia, alla psicologia, alla teologia migliore del loro tempo. E lo stesso vale per la liturgia o per il cristianesimo di oggi. Non si può pensare di venire a capo della riforma liturgica solo con l'ossequio al testo: questo metodo già per loro non funzionava, figuriamoci per noi!

Occorre invece capire dove debba passare il lavoro di recupero dell'esperienza rituale. E io indico due strade, che oggi mi sembrano le più frequentate, da parte dei liturgisti e da parte dei sacramentalisti.

#### a. Profondità vuote e superficiali profonde

Da un lato consideriamo una famosa frase, carica di forza provocatoria, di Ludwig Wittgenstein: «Alla profondità dell'essenza corrisponde il profondo bisogno della convenzione». È una frase ad effetto per esprimere una tendenza del pensiero contemporaneo che va sotto il nome di svolta linguistica: con essa si tratta di riscoprire

la non strumentalità del linguaggio ed è, credo, per oggi, un punto di passaggio obbligato, che poi si può elaborare in vari modi, per prendere sul serio i riti. I linguaggi non sono mai lo strumento nelle mie mani per fare catechesi, per annunciare qualcosa, per dire, per progettare; sono anzitutto luogo originario in cui fare esperienza, non un modo di tradurre un'esperienza che ho già. Se si capisce questo, cambierà l'atteggiamento medio con cui ogni cristiano vive la celebrazione.

Vorrei proporre un esempio per far capire di che cosa si tratta: l'ascolto della Parola ben raramente è un ascolto; noi siamo abituati a partire dal giusto passaggio della riforma che ci ha dato in mano i testi, a controllare il testo proclamato, con gli occhi; le orecchie potrebbero non esserci; noi attiviamo un senso diverso da quello che lì è in gioco. In qualche modo, non facciamo l'esperienza dell'ascolto. Leggiamo tutti il testo che qualcun altro proclama.

Questa è una cosa banale, che però dice un atteggiamento di fondo nei confronti della celebrazione che è inceppato, perché si fa fatica ad ascoltare davvero. La gente dice: 'Ma io non seguo più, se, anziché leggere, ascolto'. Ma che tipo di esperienza è in gioco se basta che tu non abbia il testo perché perda il filo, non capisca più cosa dice Paolo o Isaia o Luca? Umanamente qualcosa non funziona. Quella esperienza è in qualche modo distorta, deve essere riportata a una sua linearità che ha bisogno di competenze teologiche, antropologiche, sociologiche, psicologiche complesse.

Questo il Movimento liturgico dei primi anni del Novecento, lo sapeva bene, oggi sembra dire una cosa nuova; si ripetono le cose di ottanta, novanta anni fa con parole un po' diverse. Ma oggi è importante la consapevolezza a tutti i livelli di questo tipo di sfida, che è una sfida estetica, perché riguarda precisamente il modo in cui la sensibilità incontra la Parola, non come io posseggo un dato concetto, ma come esso mi parla; come mi entra nelle orecchie, non come lo controllo con gli occhi.

b. Non solo alla persona adulta si offre il mondo

La frase di M. Merleau-Ponty posta in epigrafe a questo saggio contiene una importante provocazione, che poi sarà ripresa da Levinas a modo suo e che per certi versi attraversa la fenomenologia contemporanea in modo molto efficace. La provocazione sta nel riattivare un rapporto estetico, sensibile con l'atto liturgico,

che noi in qualche modo abbiamo censurato, mortificato; l'atto è spesso un atto mancato; noi facciamo la scimmiettatura dell'atto, ma non facciamo l'atto.

E qui il problema è cambiare mentalità teologica a partire da un confronto con la tradizione sacramentale che in questo senso non è necessariamente da escludere o da contestare in radice come spesso i liturgisti anche fanno, ma da ricomprendere. C'è tutto un sapere sui sacramenti che resta valido anche oggi, ma che è fatto, pensato, discusso e proposto solo per casi limite, non per la normalità ecclesiale.

Gran parte di quello che sappiamo sui sacramenti vale per il sacramento celebrato in tempo di guerra, celebrato quando uno sta per morire, celebrato quando non si sa se c'è spazio, tempo, se c'è possibilità ancora di vedere, di sentire. Oggi dobbiamo ricominciare dalla normalità dei sacramenti celebrati non secondo la logica della necessità, ma della gratuità, perché altrimenti ogni sacramento inevitabilmente è un sacramento individuale, chiuso in se stesso, senza respiro ecclesiale, senza respiro pneumatologico. È un sacramento ridotto al minimo necessario: c'è la forma, c'è la materia, c'è il ministro? Bene. La Chiesa non può vivere di questo regime; vive invece sulla base di un regime diverso, che è il caso normale di cui quello è l'eccezione, il caso normale in cui c'è tempo, c'è spazio, si vive ancora, non bisogna correre come se si morisse un secondo dopo. Pensate quanto questo trasforma l'approccio all'eucarestia, al battesimo, alla penitenza. Cambia la *mens* con cui ci poniamo in quella logica.

Per molto tempo noi abbiamo posto la domanda fondamentale per battezzare i bambini in questo modo: e se dovesse morire? Oggi invece la teologia cambia, perché si fa prima di tutto un'altra domanda intorno al bambino: e se dovesse vivere? La logica con cui ci poniamo di fronte al sacramento del battesimo è una logica che cambia radicalmente. Per tanti motivi oggi possiamo permetterci il lusso di farci un'altra domanda, e non perché oggi la pensiamo diversamente, ma perché le condizioni di vita sono diverse, e questo ci permette di recuperare una tradizione più ampia, di recuperare tutte le ricchezze del primo millennio, alla luce di una selezione meno rigida di esperienze sensoriali, spazio-temporali di fede.

In questo senso il rito diventa presupposto e luogo dell'atto di fede. Non eventuale luogo successivo di manifestazioni, di *protestatio fidei*, confessione della fede, ma luogo originario di fede. Questo

cambia radicalmente anche l'atteggiamento pastorale che oggi scopriamo prevalente. Però per fare questo passaggio non dobbiamo cadere nell'errore di pensare che, fatta la riforma, si sia fatto tutto. Occorre evitare di pensare retroattivamente il Movimento liturgico come la preparazione culturale della riforma, e pensare invece la riforma come un episodio interno a un Movimento liturgico ancora e sempre necessario per fare esperienza rituale della fede in Cristo .

#### 4. *Le questioni di fondo che rimangono aperte*

Vorrei chiudere con un ultimo riferimento. In tutto questo ordine di considerazioni, come è evidente, è in gioco una questione di carattere teologico, di carattere pastorale, di carattere teorico molto forte, perché per certi versi la garanzia della trascendenza sembrava l'intelletto rispetto alla sensibilità, mentre oggi scopriamo che attraverso il rito spesso è la sensibilità a garantirci rispetto alle possibili chiusure dell'intelletto.

L'atto liturgico è un atto sul quale la funzione del corpo è proprio quella di aprire, rispetto a una potenziale chiusura di ciò che è solo interiore. E per questo, io credo, la questione in gioco circa la bellezza, circa l'estetica, rispetto al discorso teologico e all'esperienza di fede, passa oggi necessariamente attraverso la liturgia, purchè sappiamo non restare schiavi di una mentalità troppo comoda, troppo semplicistica e in fondo errata, che pensa che la questione liturgica sia stata risolta soltanto dalla riforma.

Se vogliamo davvero che la riforma non sia affossata, che non si lavori alla riforma della riforma, ma che si applichi davvero la logica della riforma, dobbiamo continuare a porre la questione liturgica così come il Movimento liturgico l'ha posta in origine, e quindi affrontare le dimensioni della sensibilità, dell'estetica e della bellezza come questioni centrali per dire oggi la fede in Cristo, anche con il corpo, anzitutto con il corpo, per fare quella confessione che retoricamente è facile, ma che nella sostanza è molto difficile da ammettere: ossia che la liturgia è fonte di tutta l'azione della Chiesa. Se noi prendessimo sul serio questa parola, non in modo retorico, che dalla liturgia trova fondamento e sorgente l'azione della Chiesa, capiremmo che con essa si dice qualcosa che sfida ancora non solo la pastorale, ma la teologia nel modo più emergente e nel modo anche più urgente.

Tre questioni restano comunque da considerare e possiamo elencarle subito telegraficamente e poi provare ad approfondirle, in parallelo con i tre autori che abbiamo considerato precedentemente.

- a) La faticosa riscoperta della natura di 'azione' della liturgia;
- b) il passaggio dal primato della categoria del 'compito morale/buono' e della 'rappresentazione del vero' alla categoria del 'sentire il bello';
- c) il compito di raccogliere la sfida e l'occasione post-moderna: ossia orientarsi al superamento non solo dell'intellettualismo teologico, ma anche del positivismo liturgico.

A partire da Festugière, Casel e Guardini vorrei suggerire delle piste, che possano rilanciare il dibattito e chiarificare ulteriormente – sia pure con un prevalente punto di domanda – la prospettiva che ho tentato di additare.

#### a. L'azione rituale

Alla luce di quanto Festugière ha detto già novanta anni fa, suscitando tutta la polemica che poi è continuata fino a *Mediator Dei*, in che senso l'estetica della liturgia, la liturgia come estetica, presuppone di prendere sul serio la sua natura di azione rituale, irriducibile a rappresentazione concettuale o a norma morale, fondata sulla spiritualità dell'esteriore? In verità la risposta a questa domanda comporta la messa in opera di un profondo ripensamento di quel carattere di partecipazione attiva che costituisce la grande novità di comprensione della liturgia che distingue *Sacrosanctum Concilium* da *Mediator Dei* e dalla tradizione precedente. In effetti la partecipazione attiva sottolinea con forza un potentissimo recupero estetico dell'azione simbolico-rituale rispetto alla contrapposizione precedente tra interiore/esteriore. Si noti che solo per questo è stata necessaria una riforma liturgica: poiché la partecipazione al mistero pasquale avviene per tutti (e non solo per i chierici) nell'unica forma (e non in molteplici forme) della partecipazione all'unico rito comune (*per ritus et preces*).

#### b. Spiritualità come (sorprendente) cura per il visibile

Sulla scia di Casel, dovremmo chiederci: in che modo questa visione del segno sacramentale in termini di immagine (di simbolo,

di mistero) modifica la prassi stessa con cui celebriamo, attivando una serie di attenzioni estetiche, sensoriali, che altrimenti non vengono abbastanza (o affatto) considerate? Ora, sulla base di quanto appena detto al punto a), dovremmo trarne le conseguenze di una nuova cura per il visibile, non come rivincita dell'esteriore sull'interiore, ma proprio come possibilità di valorizzare la corporeità simbolica in quanto sintesi spirituale di interno/esterno.

c. Il codice e il messaggio del rito

La terza questione – che possiamo approfondire in riferimento a R. Guardini – riguarda il rapporto tra forma e contenuto nella liturgia cristiana. Potremmo dire tra codice e messaggio: non è proprio la prospettiva estetica a riconciliarci con una unità che vorremmo invece continuamente scindere, per tenerci puri contenuti teologici spogliati (disumanamente) da ogni forma celebrativa? E, viceversa, pretenderemmo di avere a che fare con forme autonome, in qualche modo sganciate – altrettanto disumanamente – da ogni loro contenuto?

# Teo-drammatica come prassi di liberazione

di Roberto S. Goizueta

Nella teologia della liberazione latino-americana, il Dio della gente povera è un *Dios Compañero*, un Dio che ci accompagna nelle nostre battaglie quotidiane. La religiosità di chi vive in povertà, o 'religione popolare', è un luogo privilegiato dove sperimentare la vicinanza divina; i rituali e i simboli della fede vissuta dalla gente sono luoghi di incontro tra il divino e l'umano. Un simile incontro, tuttavia, presuppone che Dio sia effettivamente rivelato e reso presente nei rituali e nei simboli della religione popolare: che questi, quindi, non siano mere costruzioni umane che esprimono bisogni e attese umane, ma siano, in effetti, rivelazioni di una realtà divina che ci viene data entro e attraverso i simboli e i rituali. Per i poveri, Dio non è un concetto formulato da persone e gruppi per esprimere bisogni e ideali umani; Dio è una realtà auto-comunicante resa presente nel mondo intorno a noi, e quindi ricevuta da noi come puro dono. Se questo non è vero, allora non lo è nemmeno la possibilità di speranza e liberazione.

Di conseguenza, come tenterò di dimostrare, la fede vissuta della persona povera dà luogo a un'estetica teologica della liberazione che sovverte le nozioni moderne e postmoderne del simbolo come segno arbitrario, intercambiabile, privo di connessione intrinseca con il suo referente. Mentre alcuni teologi europei, come lo svizzero Hans Urs von Balthasar, hanno proceduto a un recupero di una comprensione premoderna del simbolo al fine di articolare un'estetica cristiana teologica, essi non hanno prestato la dovuta attenzione al peso sociopolitico e liberatorio di un tale recupero. In Von Balthasar, per esempio, manca una valutazione positiva del fatto che la fede vissuta dei poveri esprime un'estetica teologica della liberazione che si oppone sia alla riduzione della liberazione a prassi sociopolitica sia alla riduzione dell'estetica

teologica a un'esperienza del bello apolitica, meramente affettiva.

Dato che il recupero di un realismo simbolico postmoderno postula che Dio si rende veramente presente e disponibile nel cosmo e nella storia, il progetto intellettuale di Balthasar rappresenta un tentativo di recuperare il carattere sia incarnato che ricettivo della fede cristiana; Dio è 'il Bello' e, in quanto tale, può essere conosciuto solo nella misura in cui noi ci arrendiamo al suo potere intrinseco, un potere completamente gratuito e al di là del nostro controllo:

«Quanto viene qui chiamato col nome di 'estetica' è inteso come un qualcosa di puramente teologico, cioè come l'intuizione, possibile soltanto nella fede, della gloriosa manifestazione dell'amore assolutamente libero di Dio».<sup>1</sup>

Tuttavia, l'estetica di Balthasar rimane socialmente e politicamente ambigua.

In questo contributo sottolineerò l'importanza del progetto di Balthasar e, nel contempo, suggerirò che solo se assunta nel contesto di un'opzione preferenziale per le persone povere un'attenzione metodologica al carattere estetico della fede cristiana può consentire un recupero sia del carattere normativo della fede religiosa come risposta al 'vero', sia del carattere liberatorio della fede religiosa come risposta al 'buono'. Farò dunque riferimento non solo all'opera di Balthasar ma anche alle intuizioni della teologia della liberazione latino-americana, come viene rappresentata specialmente dal teologo peruviano Gustavo Gutiérrez.

Più specificamente, mi soffermerò sulla dimostrazione che, mentre l'estetica teologica rappresenta un necessario correttivo alle teologie moderne e postmoderne, la teologia della liberazione rappresenta una salvaguardia altrettanto necessaria contro il pericolo opposto, una riduzione dell'estetica a un'esperienza religiosa apolitica nella quale il bello non irrompe nel mondo, trasformandolo, ma è semplicemente una riflessione legittimante di quel mondo. Per un'estetica teologica autenticamente cristiana il criterio fondamentale della bellezza sarà il corpo di un criminale torturato e sfregiato appeso a una croce: e, quindi, i corpi di coloro che Jon Sobrino chiama i crocifissi della storia. Una tale espressione del bello può solo sovvertire tutti i preconcetti meramente umani della bellezza, preconcetti che legittimano

---

<sup>1</sup> Cfr. H.U. VON BALTHASAR, *Solo l'amore è credibile*, trad. it., Roma 1977, p. 13.



l'esclusione e lo sfruttamento di quelle persone che la cultura dominante considera 'brutte'.

### 1. *La fede cristiana come fede vissuta*

Per il cristianesimo, l'atto di fede è una risposta vissuta dell'intera persona a un Dio che, in quanto amore, ci dona liberamente la divinità sotto forma del Cristo crocifisso e risorto. Così, l'atto di fede comprende l'incarnata, storica ricezione di – e risposta a – un dono incarnato, storico. Balthasar sostiene che

«entrambi, Parola e risposta, acquistano il loro senso soltanto attraverso una donazione che la persona eterna fa di sé alla persona finita, nel qual atto è fatto dono anche della possibile risposta dell'essere finito a quello infinito; una donazione la cui essenza e la cui anima è amore».<sup>2</sup>

Il contenuto di tale dono, quindi (ovvero la sua verità) non può essere conosciuto se non nell'atto di ricezione-risposta attraverso il quale i nostri cuori, le nostre menti e le nostre azioni vengono trasformati mentre veniamo trascinati a un'intima partecipazione nella vita del donatore. Facciamo esperienza di verità perché, dall'interno, il dono attrae, forza e trasforma i nostri cuori e le nostre menti; possiamo conoscere Dio come la verità solo se siamo ricettivi a Dio come il bello, Colui che si avvicina a noi dall'al di là sotto forma di un amore completamente inaspettato che suscita in noi il desiderio di unirsi a quell'amore e diventarne parte.

Per la fede cristiana, la forma di quell'amore è il Cristo crocifisso e risorto. Il carattere estetico della verità cristiana è precisamente il suo potere di attrarci irresistibilmente, di ispirare e conquistare, lo stesso potere che ha trasformato apostoli terrorizzati, accasciati, in una rinnovata comunità pronta a rischiare la propria vita per proclamare la verità di cui erano stati testimoni:

«Ma non è certo una dottrina quella che può, con la sua innocuità ed inoffensività, far risorgere dopo tre giorni dal sepolcro chiuso coi sigilli il corpo in putrefazione del peccatore e trasformare dei discepoli disperati e avviliti in testimoni, dinanzi al mondo intero, della sua Resurrezione».<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 147.

L'autorità del dono consiste esattamente nella sua desiderabilità e nel suo potere trasformativo. Questi, a loro volta, impediscono qualsiasi tentativo di relativizzare la connessione intrinseca tra forma e contenuto, tra il corpo del Cristo crocifisso e risorto e il significato di quel corpo; ciò che Cristo simbolizza non può essere astratto da 'chi' egli è, e, quindi, dal suo corpo crocifisso e risorto. Il tentativo di separare, ad esempio, il 'Cristo della fede' (il significato di Cristo per i cristiani e le cristiane nei secoli) dal 'Gesù della storia' (la figura storica di Gesù di Nazareth) rappresenta una tale astrazione, come tutte le forme di gnosticismo; il significato di Cristo non è riducibile al Gesù della storia, e neppure al Gesù dei vangeli, eppure quel significato non è accessibile se non attraverso la storicità di Gesù e dei vangeli. Scrive David Bentley Hart:

«L'autorità della Bellezza, all'interno della teologia protegge contro ogni tendenza verso lo gnosticismo, per due ragioni: da un lato, la bellezza del mondo mostra la creazione come il vero teatro della gloria divina – buona, misericordiosa, amabile, e desiderabile, partecipando della gloria di Dio – e, dall'altro, mostra come il mondo sia superfluo, un'espressione della gloria divina che è libera, voluta per il piacere di Dio, e in quanto tale non è né un momento determinante della consapevolezza di Dio né la conseguenza di qualche manchevolezza o diminuzione all'interno del divino».<sup>4</sup>

## 2. *L'unità di simbolo e simboleggiato*

Come è sviluppata da Balthasar, un'estetica teologica cristiana recupera così una comprensione premoderna del simbolo nella quale il simbolo (la forma) e ciò che è simboleggiato (il contenuto) sono integralmente e intrinsecamente connessi. Fino al tardo Medioevo, in Occidente, i cristiani intendevano il cosmo, o la creazione, come intrinsecamente in relazione con il suo creatore e, quindi, come mediazione della presenza del creatore nella storia: Dio si fa conoscere nella e attraverso la sua creazione, che, in quanto intrinsecamente in relazione col creatore, rivela la volontà e l'intento divino.<sup>5</sup> La conoscenza di Dio viene così 'ricevuta' da

---

<sup>4</sup> D.B. HART, *The Beauty of the Infinite: The Aesthetics of Christian Truth*, Grand Rapids (MI) 2003, p. 21.

<sup>5</sup> L. DUPRÉ, *Passage to Modernity: An Essay in the Hermeneutics of Nature and Culture*, New Haven (CT) 1995, pp. 94 ss.

noi attraverso il nostro coinvolgimento nella creazione di Dio; l'atto di conoscere ha la sua origine non nel soggetto umano ma nel soggetto divino. Quella conoscenza è intrinsecamente partecipatoria, sperimentale (cioè incarnata) e al di fuori del nostro controllo, giacché il suo 'oggetto' e punto di partenza è al di fuori del sé. Per Balthasar, la priorità epistemologica di Dio («Dio ci ha amati per primo», 1Gv 4,19) è implicita nella nozione stessa di rivelazione e dunque essenziale per la teologia cristiana se il Dio cristiano è veramente un Dio rivelato.

In quanto rivelazione di un Dio al di fuori del nostro controllo e, quindi, al di fuori della nostra capacità di comprendere completamente attraverso la ragione priva di aiuto (cioè il mistero), la risposta fondamentale all'autorivelazione di Dio nel cosmo è l'adorazione. In quanto ricevuta, tale conoscenza è un 'dono', e la risposta appropriata sono la gratitudine (*eucharistia*) e l'amore. Quando la teologia si radica nell'atto di adorazione di fronte a un Dio che, mentre può essere conosciuto per via sperimentale, è al di là della nostra completa comprensione razionale, il carattere estetico della teologia non è eludibile poiché quella riflessione teologica nasce proprio al cospetto della gloria e bellezza di Dio come si manifestano nella creazione.<sup>6</sup>

Nel tardo Medioevo, tuttavia, il collegamento intrinseco tra il simbolo (la creazione) e il simboleggiato (il creatore) era spezzato.<sup>7</sup> Il filosofo Louis Dupré fa risalire la lacerazione di questa «sintesi ontologica» all'ascesa del nominalismo.<sup>8</sup> La cristianità medievale aveva una cosmologia olistica, sacramentale; il creatore era rivelato nella creazione, e «il *kosmos* includeva gli esseri umani come parte integrale ancorché unica di sé».<sup>9</sup> In questo modo, ogni cosa creata era intrinsecamente simbolica; in altre parole, la creazione rendeva il Dio trascendente presente per noi nel tempo e nello spazio, qui e ora. Dio non ha creato il mondo solo per ritirarsi da esso, lasciandolo ai suoi strumenti; piuttosto, il creatore rimaneva disponibile per noi (ancorché come mistero) attraverso la creazione stessa. I cristiani e le cristiane del Medioevo «ritenevano che la carne fosse strumento di salvezza» e che

---

<sup>6</sup> Cfr. H.U. VON BALTHASAR, *Solo l'amore è credibile*, pp. 53-62, 107.

<sup>7</sup> L. DUPRÉ, *Passage to Modernity*, pp. 3 ss.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 94.

andasse «coltivata l'esperienza corporea come luogo di incontro con il significato, come *locus* di redenzione».<sup>10</sup>

All'interno di questa visione del mondo organica, intrinsecamente simbolica, anche la persona era integralmente in relazione con il resto della creazione e con il creatore. La conoscenza della realtà, che comprendeva la conoscenza di Dio, implicava così relazione, impegno, interazione.

Secondo Dupré, questa cosmologia unificata cominciò a mostrare la prime crepe nel corso del XVI secolo. Timorosi di compromettere l'assoluta trascendenza di Dio, teologi nominalisti come Guglielmo da Ockham

«di fatto rimossero Dio dalla creazione. Ineffabile nel suo essere e inscrutabile nei suoi disegni, Dio si ritirò completamente dalla sintesi originaria. Il divino venne relegato a una sfera sovranaturale separata dalla natura, con la quale manteneva non più che un legame casuale, esterno. Questa rimozione della trascendenza ha un'influenza fondamentale sulla trasmissione del significato. Mentre in precedenza il significato era stato stabilito all'atto stesso della creazione da un Dio saggio, ora ricadeva sulla mente umana l'interpretare un cosmo, la persona diventava la sua fonte di significato».<sup>11</sup>

Il pericolo di una creazione intrinsecamente simbolica era che la creazione fosse percepita non semplicemente come rivelatrice del creatore ma, in effetti, come identica al creatore; per il cristianesimo, questo è il pericolo del panteismo. Come risposta a questo pericolo, le teologie nominaliste postulavano un Dio al di fuori della creazione; Dio crea, ma poi si allontana dalla creazione. L'alterità di Dio, o trascendenza, sarebbe in tal modo protetta da un'identificazione troppo stretta tra creatore e creazione. Se si dovesse tracciare un collegamento tra l'ora-estrinsecamente-connesso creatore e la creazione, quel collegamento dovrebbe essere strutturato dal solo intelletto umano, attraverso l'analisi e la discussione razionali. Il collegamento tra simbolo e simboleggiato non sarebbe più rivelato e ricevuto; dovrebbe ora essere costruito dall'intelletto umano.<sup>12</sup>

Quindi, quella connessione non era intrinseca e necessaria ma estrinseca e arbitraria. Per proteggere l'immutabilità di Dio,

---

<sup>10</sup> C. BYNUM, *Why All the Fuss About the Body? A Medievalist's Perspective*, in V. BONNELL et al. (edd), *Beyond the Cultural Turn: New Directions in the Study of Society and Culture*, Berkeley (CA) 1999, pp. 251-252.

<sup>11</sup> L. DUPRÉ, *Passage to Modernity*, p. 3.

<sup>12</sup> Cfr. *ibidem*, pp. 163-164.

il nominalismo postulava un Dio assolutamente imperscrutabile e, come corollario, un'assolutamente imperscrutabile creazione. Se il significato di Dio e della creazione di Dio non è disponibile nella creazione, spetterebbe alla teologia costruire in teoria un significato non più disponibile nella prassi quotidiana; la teologia sostituirebbe la fede vissuta (l'adorazione, la prassi) come *locus* primario per la conoscenza di Dio del cristiano. La creazione-come-simbolo diventava semplicemente «come esteriore e casuale mediazione all'infuori della realtà comunicata, cosicché la cosa [cioè Dio] si potrebbe raggiungere benissimo anche senza il simbolo». <sup>13</sup> Simbolo e simboleggiato non erano più realmente uniti; ora, per usare l'espressione di Karl Rahner, avrebbero dovuto essere 'mentalmente' uniti.

La storia delle teologie moderne continuerebbe a essere segnata dal loro fondamento in questa cesura nominalistica. La teologia non sarebbe più interpretata come *fides quaerens intellectum*, cioè, come ragione fondata sulla fede. L'unità premoderna di simbolo e simboleggiato aveva implicato, a corollario, l'unione di fede e ragione. Sulla scia della moderna frattura di quell'unità, la riflessione teologica sarebbe sradicata dalle sue origini nell'adorazione e nella fede vissuta; diventerebbe ora sempre più razionalistica e 'scientifica' nel contesto del suo nuovo *locus*, l'accademia. A sua volta, l'atto di fede sarebbe interpretato non come conoscenza transrazionale, ma come un 'salto' irrazionale totalmente incomprendibile alla ragione.

L'estetica teologica di Hans Urs von Balthasar tenta di recuperare l'unità di simbolo e simboleggiato, la sintesi ontologica perduta nella svolta soggettiva della moderna teologia o, più specificamente, nella sua attenzione per il soggetto razionale. La credibilità della fede cristiana – la credibilità del Cristo crocifisso e risorto – deve in definitiva basarsi non in primo luogo su argomenti razionali ma nel potere e nel significato intrinseci della fede incarnati in Cristo e nei suoi discepoli; l'argomento più credibile a sostegno di quella credibilità sono le vite di Cristo e la comunione dei santi e delle sante che egli guida. Come osserva Balthasar, «quelli che amano conoscono Dio meglio di tutti e perciò il teologo deve ascoltarli». <sup>14</sup> Per contro, il maggior

---

<sup>13</sup> K. RAHNER, *Sulla teologia del simbolo*, in K. RAHNER, *Saggi sui sacramenti e sulla escatologia*, trad. it., Roma 1969<sup>2</sup>, pp. 51-107, qui p. 92.

<sup>14</sup> H.U. VON BALTHASAR, *Solo l'amore è credibile*, p. 14.

ostacolo alla fede non è la sua irrazionalità, ma la sua incapacità di trasformare la vita. Il significato e la verità della fede cristiana non sono costruiti dall'intelletto umano ma rivelati nella prassi, nella nostra interazione con la creazione, con altre persone, e con Dio. Questa interazione non coinvolge soltanto la mente ma anche il cuore e il corpo: ed essendo tutte dimensioni della prassi umana esse tutte mediano la presenza di Dio nel mondo. Il recupero operato da Balthasar della nozione premoderna di simbolo recupera ugualmente il carattere estetico della fede cristiana; credere è essere attirati nel bello e al bello arrendersi come a un amore la cui assoluta gratuità scardina ogni aspettativa razionale, un amore di fronte al quale l'unica risposta appropriata è la meraviglia, la gratitudine e l'adorazione. Davanti al bello possiamo solo cadere in ginocchio. Per Balthasar, quindi, un'estetica teologica cristiana è una teologia praticata stando in ginocchio.

### 3. *Da una teologia estetica a un'estetica teologica*

Tuttavia, come sottolinea anche Balthasar, il Cristo crocifisso e risorto ci invita e ci obbliga non solo a cadere in ginocchio ma anche a seguirlo. Il pericolo che minaccia ogni estetica teologica è che si evolva in una teologia estetica che non trasforma radicalmente la vita di chi crede ma offre invece una legittimazione alla sua vita quotidiana, ora glorificata come esperienza del bello. Questa è la tentazione che gli apostoli si trovarono a fronteggiare sul monte Tabor. Avendo sperimentato il bello sotto forma del loro Signore trasfigurato, lo supplicarono di rimanere, così da poter continuare a crogiolarsi nei tiepidi sentimenti di questa imponente esperienza estetica. Eppure, Gesù insistette perché abbandonassero il monte Tabor e lo seguissero ... al Calvario.

La trasformazione avvenuta nella gloria di Dio, che supera ogni comprensione, deve avere come esito finale non solo la trasformazione dei sentimenti (per esempio, un desiderio per il bello) ma, ed è la cosa più importante, la trasformazione delle azioni, una *praxis* trasformata: «Dai loro frutti li riconoscerete» (Mt 7,16). «Il *bene* che Dio ci fa», scrive Aidan Nichols (rifacendosi a Balthasar), «può solo essere sperimentato come *verità* se noi partecipiamo alla sua *messa in opera* (Gv 7,17; 8,31ss.); dobbiamo *operare la verità nell'amore* (Ef 4,15) non solo per

percepire la verità del bene ma, ugualmente, per incarnarlo sempre più nel mondo ...».<sup>15</sup> Questo, sostiene Balthasar, è il criterio assoluto della credibilità di Cristo:

«La cristianità ... influisce su se stessa e sul resto del mondo che la guarda senza forza di credibilità, questo scandalo non si toglie mediante ulteriori discussioni teoretiche, ma solo mediante la prassi che è tutt'e due le cose: un passo risoluto nel futuro oltre le dannose barriere innalzate dalla dottrina, e un ritorno verso l'autentico senso originario cristiano: nel suo fare Dio ci dimostra la sua verità, nel suo fare anche il cristiano – nell'azione dell'amore per il prossimo – (anche il cristiano anonimo, il samaritano) dimostra che batte le orme di Cristo. In base all'azione che dona anche 'al più piccolo dei suoi fratelli' ognuno sarà giudicato, e solo con la giusta azione in un impegno profondo di dedizione al mondo che lo circonda e al futuro da costruire il cristiano è in grado di rendersi raccomandabile all'umanità dei nostri giorni».<sup>16</sup>

Un'estetica teologica cristiana deve quindi essere mediata da una prassi di discepolato. Se il rischio della teoria è di ridurre la fede a proposizioni razionali, il rischio dell'estetica è di ridurre la fede ad affetto. La prassi cristiana incorpora le dimensioni sia teoretiche che pratiche come necessari, ancorché non sufficienti, aspetti della relazione del cristiano con Cristo (e il prossimo), il che è soprattutto un'interazione che coinvolge la persona nella sua interezza. È solo in tale interazione, o prassi, che emerge la conoscenza teologica dell'Altro:

«L'operare cristiano è quindi un essere accolto per grazia, nell'opera di Dio, nella comunione amorosa con Dio, in cui solamente si verifica una (cristiana) *conoscenza di Dio* perché chi non ama non ha conosciuto Dio: poiché Dio è amore (1Gv 4,8)».<sup>17</sup>

L'etica cristiana non è altro che l'abbandono e la partecipazione nella vita stessa di Cristo:

«Che cosa fosse l'azione originaria di Dio in realtà, quale la sua portata a riguardo del mondo, lo si può accettare e pensare un'altra volta soltanto in una fede che anticipa ogni prassi personale ... Così è resa possibile l'imitazione di Cristo, grazie al suo sacrificio, consistente non nel com-

---

<sup>15</sup> A. NICHOLS, *No Bloodless Myth: A Guide Through Balthasar's Dramatics*, Washington (DC) 2000, p. 12.

<sup>16</sup> H.U. VON BALTHASAR, *Teodrammatica*, 1: *Introduzione al dramma*, trad. it., Milano 1978, pp. 33-34.

<sup>17</sup> H.U. VON BALTHASAR, *Solo l'amore è credibile*, pp. 117-118.

piere qualche cosa di giusto ma nel donare radicalmente tutto: al Dio che si è totalmente 'svuotato' e che lo può utilizzare in un senso divino per il mondo». <sup>18</sup>

L'interazione tra Cristo e chi crede è quello che Balthasar chiama 'teo-drammatica'; è drammatica perché implica l'interazione delle libertà umana e divina, ed è teologica perché ha origine nell'assolutamente libero e gratuito dono d'amore che è espressione di Dio stesso. La nostra prassi è rivelata come e diventa una partecipazione nella prassi di Dio stesso:

«Dio agisce: sull'uomo, per l'uomo e anche con l'uomo; l'inclusione dell'uomo nell'agire divino appartiene all'azione di Dio, non è una premessa a tanto ... Ciò che Dio fa all'uomo non è precisamente l'ambiguo, ma il *bene* semplicemente. Si tratta del bene nella teodrammatica ... Il bene centralmente non sta nel dire o nel vedere; il vedere può essere *bello*, il dire può essere *vero*: buona può essere solo l'azione ... Ciò che l'«estetica» ha anticipatamente scoperto dell'agire di Dio, il suo patto, l'attuazione della giustizia del patto, il suo giudizio come funzione di questa attuazione, ha anticipatamente insieme mostrato nel 'bello' della sua gloria il 'bene' del suo amore nella libertà, senza di cui né la sua gloria sarebbe stata bella, né la sua parola vera. In ultima analisi il bene che Dio fa si chiarisce e si verifica dunque solo per se stesso e non potrà venir incluso nell'ambiguità del teatro del mondo, come esistenza e come scena ... Il bene che Dio ci fa non viene esperito in quanto verità senza la nostra collaborazione (Gv 7,17; 8,13s.); noi dobbiamo 'fare la verità nell'amore' (*aletheuein en agape*, Ef 4,15), non solo per identificare la verità del bene, ma altrettanto per crescendo incorporarlo nel mondo e in tal modo per portare le ambiguità del teatro del mondo aldilà di se stesse in una chiarezza di senso che può scaturire soltanto da Dio». <sup>19</sup>

L'amore è la misura di un'estetica teologica cristiana. Più precisamente, l'amore di Dio è quella misura – e, conseguentemente, il nostro amore nella misura in cui partecipiamo all'azione dell'amore di Dio nel mondo. In quanto 'bello', l'amore divino stimola e attrae; ma, più di questo, in quanto azione divina, l'amore di Dio obbliga anche noi ad agire.

---

<sup>18</sup> H.U. VON BALTHASAR, *Teodrammatica*, 1, p. 35.

<sup>19</sup> *Ibidem*, pp. 22-24.



#### 4. *Teo-drammatica e opzione preferenziale per le persone povere*

L'affermazione di Balthasar del carattere fondamentalmente teo-drammatico di un'estetica teologica cristiana tenta di salvaguardare la natura intrinsecamente incarnata e interattiva della prassi cristiana. Tuttavia la natura intrinsecamente sociale della prassi rimane, nel migliore dei casi, implicita in tale estetica teologica; ogni prassi – proprio in quanto incarnata e interattiva – si svolge all'interno di strutture sociali, politiche, economiche e culturali che condizionano tale prassi. Se la teologia prende seriamente il carattere storico dell'estetica teologica, deve prestare attenzione al carattere socio-strutturale di qualsivoglia estetica teologica; ogni prassi umana (e, in effetti, la prassi divina per come si manifesta nella storia) è mediata dalle strutture sociali.

Questa è stata esattamente una delle intuizioni più autorevoli del movimento latino-americano della teologia della liberazione. In effetti, la teologia della liberazione è stata criticata – tra gli altri anche da Balthasar stesso – per aver ridotto la prassi cristiana a prassi sociale, il divino all'umano.<sup>20</sup> Nel prosieguo di questo contributo tenterò di dimostrare come la teologia della liberazione, almeno per come è presentata dal suo 'padre fondatore', Gustavo Gutiérrez, insiste sul carattere sociale della prassi umana senza per ciò restare vittima di un riduzionismo antropologico che ignora la fonte fondamentalmente divina della prassi liberatoria umana; in effetti, Gutiérrez ripetutamente presuppone il fondamento divino di ogni liberazione.

Gutiérrez dimostra che i due temi dominanti nella Scrittura sono l'amore preferenziale di Dio per le persone povere e il carattere gratuito e universale dell'amore di Dio. Dio ama maggiormente la gente povera, e Dio ama tutti e tutte liberamente e nella stessa misura. Questi due principi, che possono apparire in contraddizione, sono in effetti mutualmente impliciti. La relazione tra i due principi, tuttavia, diviene chiara solo se si presta attenzione al carattere intrinsecamente socio-storico dell'amore di Dio, o della prassi di Dio. Se l'amore universale, gratuito di Dio si manifesta nella società, e se quella società è divisa tra ricchi e poveri, privilegiati ed esclusi, allora la collocazione sociale di

---

<sup>20</sup> Si veda ad esempio *ibidem*, p. 109.

una persona (il suo posto in quella società divisa) influenzerà il modo di percepire e sperimentare l'amore di Dio. In altre parole, l'amore universale e gratuito di Dio verrà percepito e ricevuto in modo diverso da chi detiene il potere e da chi ne è privo.

A titolo di esempio, immaginiamo una madre di fronte al maggiore dei suoi figli che si accapiglia con la sorellina minore. La madre ama i due bambini nella stessa misura e deve decidere come manifestare questo suo amore, eguale per entrambi, in una tale situazione di divisione. La madre può scegliere di rimanere neutrale (obiettando che il fatto di amare entrambi nello stesso modo le impedisce di schierarsi a favore di uno dei due), nel qual caso la bambina che viene malmenata dal fratello maggiore, più forte di lei, percepirebbe l' 'amore' della madre come elemento a favore del fratello più forte, ovvero come condono dello *status quo*. Oppure, la madre potrebbe decidere che, in questa particolare, concreta situazione di disparità, il suo 'amore universale' deve manifestarsi prendendo le parti della bambina, in modo da aiutarla a uscire da quella situazione. In questo caso, la bambina percepirà l'amore della madre come liberatorio, ma il fratello maggiore si lamenterà che la madre non gli vuole bene, dato che non gli permette di fare quello che desidera. E tuttavia la madre sa che, in questa situazione, il suo uguale amore per i due bambini – se effettivamente è del tutto uguale – può solo prendere la forma di una preferenza per la bambina più debole, perché un vero amore per il fratello rifiuterà di permettergli di deumanizzare se stesso (e, insieme, sua sorella) con le sue azioni, e gli richiederà invece una *metanoia*, un mutamento del suo agire. L'universalità dell'amore della madre non implica neutralità; anzi, preclude la neutralità.

In un contesto di ineguaglianza sociale, l'amore universale e gratuito di Dio si manifesta sotto forma di un'opzione preferenziale per le persone povere. Quindi, per ricevere l'amore di Dio e per partecipare alla prassi di Dio nella storia anche noi dobbiamo identificarci preferenzialmente con i poveri. Non lo facciamo non perché chi è povero e senza potere sia in se stesso una persona moralmente migliore di noi, ma perché la sua collocazione sociale, il suo posto in una struttura sociale squilibrata è il luogo dove si rivela l'attività liberatoria di Dio: «Signore, quando mai ti abbiamo veduto affamato e ti abbiamo dato da mangiare, assetato e ti abbiamo dato da bere?» (Mt 25,37). È proprio perché l'amore di Dio è gratuito, completamente imme-

ritato e compiutamente universale che si rivelerà in primo luogo dove meno ci aspetteremmo di trovarlo, tra quelle persone che la società ritiene non amabili e indegne dell'amore divino; solo se l'amore di Dio è esteso anche alle persone meno amabili, alle meno meritevoli, quell'amore può essere veramente universale e immeritato.

È dalla prospettiva dell'opzione preferenziale di Dio per i poveri e le povere che il carattere autenticamente radicale del Cristo crocifisso e risorto, come piena incarnazione della prassi divina, è rivelato. L'evento della crocifissione e risurrezione di Cristo non è semplicemente la vittoria della vita sulla morte ma la vittoria della giustizia sull'ingiustizia; è la rivendicazione di Dio della vittima innocente.<sup>21</sup> La croce è la conseguenza dell'identificazione di Cristo – e nostra – con i reietti, a causa della quale egli condivide il loro destino. Cristo non è semplicemente 'morto'; è stato giustiziato. Se un'estetica teologica cristiana prende come suo punto di partenza la prassi stessa di Dio quale è espressa dal Cristo crocifisso e risorto, allora la nostra partecipazione alla prassi divina, il nostro specifico ruolo nella teo-drammatica, deve essere assunto solidarmente con le vittime innocenti che sono ogni giorno condannate a morte. Costoro sono i 'crocifissi' che, suggerisce il teologo salvadoregno Jon Sobrino, incarnano il Cristo crocifisso nel mondo odierno – ancora una volta, non a causa di quello che essi sono, ma a causa di ciò che Dio è.<sup>22</sup> «La base fondamentale della preferenza di Dio per i poveri», sostiene Gutiérrez, «risiede nella bontà di Dio, e non nell'analisi sociale o nella compassione umana, per quanto rilevanti possano essere queste ragioni».<sup>23</sup>

Ne consegue che la nostra opzione preferenziale per la gente povera non è fine a se stessa, ma il *locus* privilegiato in cui ricevere l'autorivelazione di Dio, la rivelazione di un amore la cui prodigalità supera ogni nostra aspettativa in termini di 'giustizia'. Gutiérrez insiste sul concetto che dobbiamo «far sì che il mondo della giustizia trovi il suo pieno significato nel libero amore di

---

<sup>21</sup> Cfr. J. SOBRINO, *La fede in Gesù Cristo. Saggio a partire dalle vittime*, trad. it., Assisi 2001, capp. 3.1-3.2.

<sup>22</sup> J. SOBRINO, *El principio misericordia. Bajar de la cruz a los pueblos crucificados*, Santander 1992.

<sup>23</sup> G. GUTIÉRREZ, *Parlare di Dio a partire dalla sofferenza dell'innocente. Una riflessione sul libro di Giobbe*, trad. it., Brescia 1986, p. 17.

Dio»,<sup>24</sup> e prosegue mettendo in guardia contro il pericolo di ridurre la fede cristiana ad azione sociale:

«Da molto tempo in America Latina siamo convinti ... che nel processo di liberazione possiamo fabbricarci degli idoli a nostro uso e consumo. Per esempio, l'idolo della giustizia. Sembrerà strano parlare così, ma la giustizia può diventare un idolo quando non la si collochi nel contesto della gratuità ... La giustizia si inquadra nella gratuità, che dà il suo senso pieno alla storia. Anche la giustizia sociale (per importante che sia, come lo è di fatto) può essere un idolo, dobbiamo evitare di cadere in questa trappola e affermare con chiarezza che solo Dio basta, dando così alla giustizia stessa la sua pienezza di senso».<sup>25</sup>

Gutiérrez quindi concorda con Balthasar e con altri critici che mettono in guardia contro un siffatto riduzionismo. Vorrei avanzare l'ipotesi che al centro della teologia del teologo peruviano vi sia esattamente una teo-drammatica entro la quale l'adorazione e la gratitudine sono modi fondamentali dell'espressione e della rappresentazione cristiane:

«'Dio ci ha amati per primo' (1 Gv 4,19). Tutto parte da lì. Questo dono è all'origine della nostra esistenza e segna la nostra vita ... Sempre da questa gratuità nasce il linguaggio dei simboli ... La povera gente nelle sue celebrazioni religiose, sia quelle dei momenti importanti come quelle della vita quotidiana, si dirige al Signore con la fiducia e la spontaneità del figlio che si rivolge al Padre e gli racconta le sue pene e gli parla della sua speranza ... Se il prossimo è via per arrivare a Dio, il rapporto con Dio è la condizione dell'incontro e della vera comunione con l'altro».<sup>26</sup>

Come Balthasar, Gutiérrez recupera il peso fondativo della spiritualità e dell'adorazione per la teologia cristiana. Il recupero metodologico di Gutiérrez, tuttavia, comprende queste espressioni di adorazione e gratitudine non 'ufficiali' che sono centrali nella fede vissuta dei poveri e delle povere; queste sono le espressioni alle quali spesso ci si riferisce come cattolicesimo popolare, o religione popolare. «La gente capisce la gratuità della salvezza» – scrive Diego Irarrazaval – «si può dire che la religione popolare ha sviluppato la prospettiva di sant'Agostino: la fede è una grazia. Non è prodotto dell'uomo. È fiducia in Dio».<sup>27</sup>

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 189.

<sup>25</sup> G. GUTIÉRREZ, *Densità del presente*, trad. it., Brescia 1998, pp. 117-118.

<sup>26</sup> G. GUTIÉRREZ, *Bere al proprio pozzo. L'itinerario spirituale di un popolo*, trad. it., Brescia 1984, pp. 149-154.

<sup>27</sup> D. IRARRAZAVAL, *Rito y Pensar Cristiano*, Lima 1993, p. 133.

Per i poveri latino-americani, suggerisce Gutiérrez, l'incontro con il Cristo crocifisso e risorto avviene in modo particolarmente profondo nelle pratiche religiose quotidiane che si sono tramandate per generazioni, non solo nella tradizione ufficiale della Chiesa, ma nelle tradizioni popolari della vita di ogni giorno, in quello che in spagnolo è detto *lo cotidiano*.<sup>28</sup> È nella pratica di queste tradizioni popolari che i poveri si accompagnano e interagiscono con il Cristo, che, a sua volta, li accompagna nelle loro lotte quotidiane. È qui, dunque, che l'unità intrinseca dell'amore preferenziale di Dio per i poveri e le povere e dell'amore di Dio gratuito e universale viene più intimamente rivelata e sperimentata. È nei drammi popolari come la *Via Crucis* e le celebrazioni di Nostra Signora di Guadalupe che il legame intrinseco tra adorazione e giustizia, o contemplazione e azione, è reso concreto.

In definitiva, dunque, un'opzione preferenziale per i poveri implica un'opzione preferenziale per il Dio dei poveri. Hans Urs von Balthasar invita a un recupero del carattere sacramentale, incarnato e relazionale della fede e, dunque, della teologia cristiana. Gustavo Gutiérrez suggerisce che, proprio perché incarnata, la nostra conoscenza di Dio è sempre influenzata dalla sua collocazione sociale. Più precisamente, il Dio che noi adoriamo sarà influenzato dalla collocazione sociale della nostra adorazione. Se il Dio cristiano è veramente colui di cui non si può prevedere la prodigalità dell'amore, ma che irrompe del tutto inaspettatamente nel nostro mondo; se possiamo conoscere quel Dio nella nostra interazione con le creature di Dio e la creazione; se il Dio rivelato nella creazione è, tuttavia, sempre rivelato come mistero; allora la collocazione sociale privilegiata nella quale incontrare e arrivare a conoscere Dio è in quei luoghi e tra quelle persone che irrompono essi stessi, inaspettatamente, nel nostro mondo, che sono essi stessi anomalie in un mondo che venera il potere, la ricchezza, il privilegio e la sicurezza. Questa è la gente povera «che fa la sua irruzione nella nostra storia».<sup>29</sup>

Per contro, una teologia (o un'estetica teologica) il cui *locus theologicus* è al centro di quelle strutture di potere e privilegio, sarà verosimilmente una teologia il cui 'dio' è un idolo che ratifica e razionalizza lo *status quo*. Ugualmente, l'adorazione che ha

<sup>28</sup> G. GUTIÉRREZ, *Bere al proprio pozzo*.

<sup>29</sup> G. GUTIÉRREZ, *La verità vi farà liberi*. Confronti, trad. it., Brescia 1990, p. 20.

luogo nei centri del potere sarà verosimilmente l'adorazione di un idolo. Tale adorazione non trasforma i cuori delle persone, le loro menti e la loro prassi, ma, al contrario, legittima lo *status quo* promuovendo un illusorio senso di pace e armonia in un mondo preso a noleggiare dall'ingiustizia. Come fonte per la teologia, tale idolatrica adorazione può soltanto generare non una vera estetica teologica o una teologia autenticamente teo-drammatica, ma un estetismo narcisistico. È questo che per Balthasar costituisce la differenza tra un'estetica teologica e una teologia estetica. La prima riflette sull'auto-comunicazione di Dio come l'elemento aprioristico che sta alla base di, e impone, una risposta umana, mentre la seconda riflette sull'esperienza religiosa *per sé*; la prima è quindi aperta alla possibilità, in effetti alla necessità, di una radicale trasformazione dell'esperienza umana, la seconda può solo rispecchiare quell'esperienza.

Eppure, direi che il progetto teologico di Balthasar è esso stesso suscettibile di cadere in una teologia estetica se non è basato su un'opzione preferenziale per le persone povere o, più precisamente, su un'opzione preferenziale per il Dio dei poveri. Balthasar ricorda ai cristiani il carattere espressamente teologico e performativo della fede. Gutiérrez insiste anche sul fatto che «Dio ci ha amati per primo», ma ci ricorda che la nostra ricezione pratica dell'amore di Dio, e la nostra risposta all'amore di Dio, sono sempre condizionate dalla nostra collocazione sociale. Ciò che salvaguarda il carattere liberatorio della fede è l'amore preferenziale di Dio per le persone povere. Per ricevere l'amore di Dio dobbiamo dunque noi stessi entrare in solidarietà con loro: «Signore, quando noi ti abbiamo veduto?» (Mt 25,37).



*collana*  
**SCIENZE  
RELIGIOSE**  
*Nuova serie*



ISBN 978-88-10-41525-2



9 788810 415252 >

**€ 28,00**  
(IVA compresa)